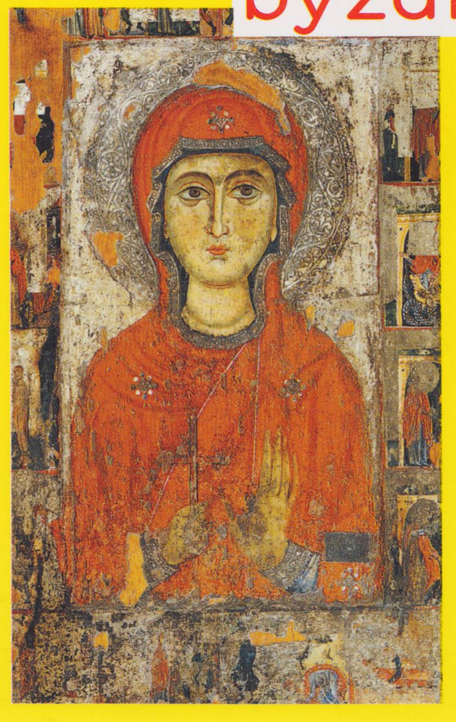
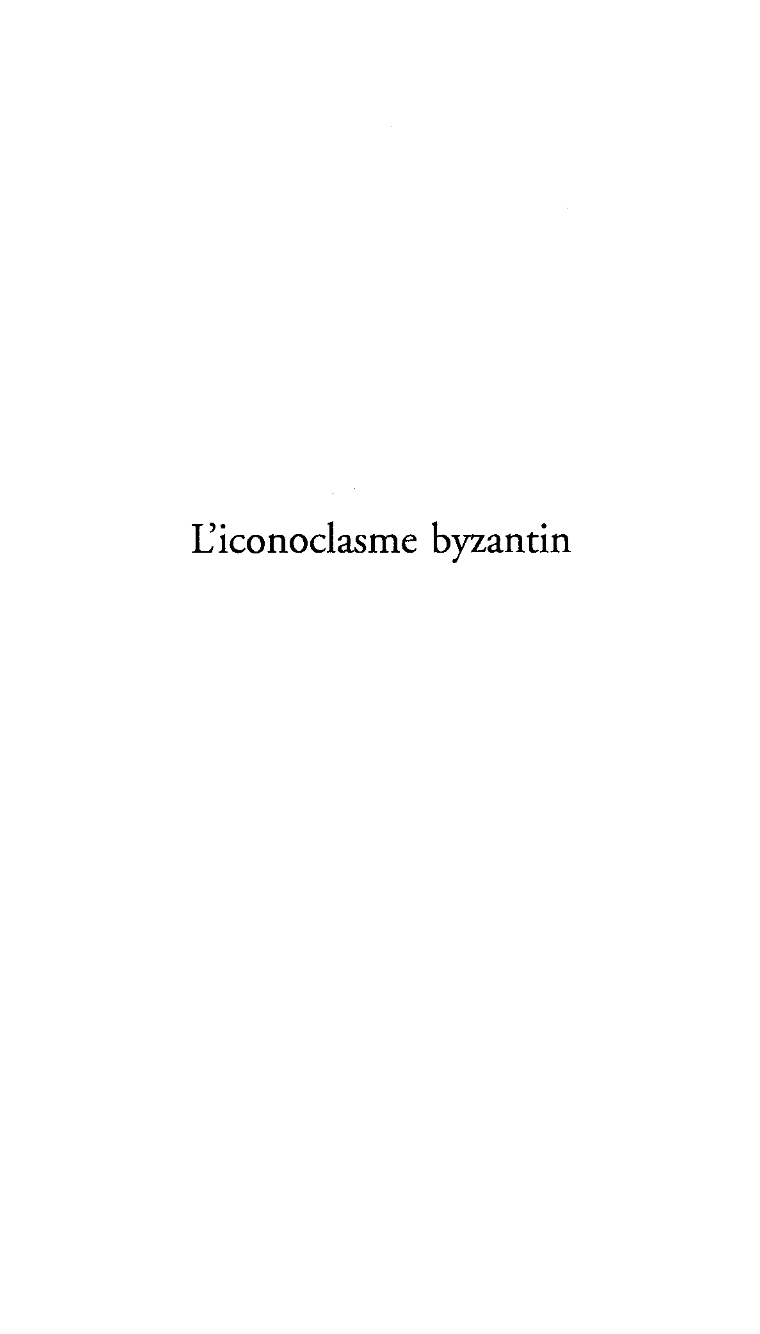
ANDRÉ
GRABAR

L'iconoclasme byzantin



Champs arts



L'iconoclasme byzantin

André GRABAR

L'iconoclasme byzantin

Le dossier archéologique

Champs arts

L'Iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique
a été publié en 1984
dans la collection « Idées et Recherches »

ISBN : 978-2-0812-5672-9

À la mémoire de ma femme,
à mes enfants et petits-enfants

PRÉFACE À LA PREMIÈRE ÉDITION

Byzance a vu des gens mourir pour les images. Pendant plus de cent ans, des empereurs y ont persécuté, parfois jusqu'à la mort, des hommes qui tenaient à représenter le Christ et les saints, et à vénérer ces représentations. Après les « Quatre Couronnés », sculpteurs sous Dioclétien, qui avaient souffert le martyre pour avoir refusé de représenter les faux dieux, il y a eu ainsi d'autres artistes chrétiens torturés pour avoir refusé de cesser de représenter le Christ. Ce furent des empereurs de talent qui firent cette guerre aux images et à leurs défenseurs – grands capitaines qui arrêtèrent l'Islam aux portes de l'Europe, législateurs perspicaces, comme Léon III et Constantin V, mécènes éclairés, comme Théophile. Quelles que soient les raisons qui en firent des iconoclastes, on présume qu'elles devaient peser lourd pour ces hommes politiques remarquables. Et l'importance de l'enjeu de cette lutte autour des images ne fait que ressortir davantage, lorsqu'on se rappelle les grandes figures du parti adverse : Jean Damascène, Théodore Stoudite, les patriarches Taraise et Nicéphore et, à l'époque de la liquidation de l'iconoclasme, le patriarche Photios. On mesure l'inquiétude que l'iconoclasme avait fait naître chez ces porte-parole de la conscience byzantine, en considérant leurs activités et leurs œuvres écrites. Grâce à l'effort de pensée originale qu'on leur doit, la doctrine chrétienne sortait enrichie de la crise iconoclaste, tout en manifestant, pour la dernière fois, l'unité vraiment œcuménique ou catholique de l'Église.

*Si surprenant que cela puisse nous paraître, la question de savoir si on fera ou ne fera pas d'images religieuses pesa pendant plus d'un siècle sur toute la vie byzantine, affecta les pays voisins de l'Empire et eut des répercussions nombreuses dans bien des domaines de l'histoire et de la civilisation des pays riverains de la Méditerranée. On a quelque peine, aujourd'hui, à comprendre que les images aient pu faire naître un mouvement d'une telle ampleur, et c'est ce qui explique les opinions erronées et singulièrement variables que les érudits du XIX*e *siècle ont pu émettre sur l'iconoclasme byzantin.*

Il n'y a qu'un moyen de les éviter, après avoir pris conscience de la gravité de la crise iconoclaste byzantine : c'est de commencer par préciser nos connaissances sur les images et la façon dont elles étaient envisagées, à l'époque de la Querelle iconoclaste.

Que savons-nous au juste sur les images de ce temps ? Quelle est l'idée que les Byzantins se faisaient de l'image ? C'est aux archéologues qu'il appartient – à travers les monuments et les textes – de répondre à cette question fondamentale et préalable à toute étude du déroulement historique de la Querelle, ou de la poser tout au moins de façon aussi correcte que possible. C'est ce qu'on aimerait faire dans le présent ouvrage qui se propose de constituer un « dossier archéologique » de l'iconoclasme byzantin, c'est-à-dire de réunir une documentation sur l'imagerie religieuse de cette époque et les conditions dans lesquelles elle était pratiquée, ou au contraire répudiée et persécutée. Notre dossier ne prétend certes pas à être complet ; mais on s'est efforcé de le rendre aussi utile que possible en multipliant les catégories d'objets et d'écrits susceptibles de nous renseigner sur l'imagerie de l'époque et sur la façon dont elle était alors envisagée et réalisée.

Si fragmentaires que soient nos sources d'information, en principe notre dossier pourrait atteindre le but qu'il pour-

suit, étant donné le recours constant des Byzantins à des formules typologiques : une fois établis les termes de cette typologie (elle s'applique à l'expression verbale ou iconographique), les fragments conservés d'œuvres disparues deviennent suffisants pour reconstituer ou imaginer des ensembles et des séries qui n'existent plus, et pour reconnaître les usages qui expliquent les attitudes individuelles des défenseurs comme des destructeurs des icônes. Il n'est pas douteux, en effet (et on voudrait l'énoncer dés maintenant, avant même de l'illustrer par des exemples), que les iconodoules et les iconoclastes, empereurs, prélats ou moines, avant, pendant et à l'issue de la Querelle, ont agi en se conformant à des usages établis, ou du moins en partant d'usages déterminés, quant aux catégories d'images qu'ils adoptaient ou rejetaient et à la fonction de chacune d'elles. La Querelle tout entière s'est déroulée ainsi dans le cadre de démarches convenues et non pas – comme on aurait pu le croire – d'après les seules initiatives individuelles ; la pratique des images et même l'opposition qu'elle rencontra, et qui alla jusqu'à la destruction des icônes, obéirent l'une et l'autre à l'influence d'activités traditionnelles, le contenu de ces usages se laissant établir dans bien des cas, et par lui la portée réelle des activités qui consistaient à exécuter, à offrir ou, au contraire, à éliminer et à détruire les images.

Notre dossier est accompagné de commentaires des monuments et des textes qui les concernent. Pour mieux séparer le dossier et la recherche, nous les avons distingués typographiquement et par leur emplacement dans chaque chapitre : les documents et les notes sont groupés à la fin du chapitre, après l'étude, et imprimés en caractères plus petits. Quant aux illustrations, elles sont toutes réunies à la fin du volume et désignées par une seule série de numéros d'ordre.

Les documents sont présentés dans leur ordre chronologique approximatif, et divisés en trois séries distinctes : période qui précède et prépare la crise iconoclaste ; période

*de la Querelle ; le lendemain de la crise. Mais à l'intérieur de chacune de ces trois parties principales, les monuments ne se suivent pas nécessairement selon leurs dates respectives, ces dates ne pouvant pas être établies toujours avec une précision suffisante, et aussi parce que cette chronologie est loin de se présenter toujours comme un facteur déterminant. Ceci est vrai également pour les limites chronologiques extrêmes des monuments envisagés : tout en débutant généralement par des œuvres de la seconde moitié du VI*e *siècle, et en nous arrêtant à l'an 900 environ, nous n'avons pas cherché à être plus systématique à cet égard que ceux qui les avaient appelées à la vie.*

Nous devons beaucoup de reconnaissance à des amis qui nous ont aidé de leurs conseils. Ils trouveront leurs noms cités dans le texte de cet ouvrage. D'autres confrères nous ont fourni des photographies originales et autorisé à les reproduire. L'origine de ces documents est indiquée au bas de nos figures. Mais je tiens à adresser ici mes remerciements à toutes les personnes et à tous les établissements qui ont contribué ainsi à enrichir mon album. Le plus grand nombre des photographies qu'on y trouvera provient de Dumbarton Oaks, et il nous est d'autant plus agréable de remercier cette institution de hautes études byzantines que des liens étroits nous lient à elle depuis dix ans. Nous devons surtout à Dumbarton Oaks la longue série de photographies des monnaies byzantines de ses collections. D'autres photographies aussi précieuses, d'après des pièces byzantines et musulmanes, ont été exécutées pour nous par le Cabinet des Médailles, où nous avons toujours trouvé l'accueil le plus sympathique. Notre reconnaissance va encore aux conservateurs d'autres collections publiques, qui nous ont fourni des photographies : le Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, la Bibliothèque vaticane et la Bibliothèque laurentienne, le Musée archéologique de Berlin, l'American Numismatical Society à New York, le Musée d'Istanbul, le Musée

Borély à Marseille. Nous avons largement puisé dans la collection photographique, fondée par Gabriel Millet, de notre École des Hautes Études, surtout en ce qui concerne les miniatures byzantines.

Il nous est agréable de remercier Mademoiselle S. Der Nersessian qui a accepté de lire ce travail, en manuscrit, et le Révérend Père C. Mondésert, qui a bien voulu nous aider à revoir les épreuves. Cet ouvrage aura largement profité de leur expérience.

Comme tous nos ouvrages précédents, il doit son Index au grand dévouement de ma femme.

Nous nous réjouissons tout particulièrement de publier ce volume sous le patronage de la Fondation G. Schlumberger du Collège de France, qui avait déjà imprimé dans sa collection les deux volumes de notre recherche sur le Martyrium.

AVANT-PROPOS
À LA DEUXIÈME ÉDITION

La première édition de cet ouvrage, actuellement épuisée, a été publiée en 1957, par la Fondation Gustave Schlumberger du Collège de France. Avec autorisation du Collège, je procède ici à une deuxième édition du même livre, qui paraîtra aux éditions Flammarion. On y trouvera le même texte, mais revu et corrigé, voire amplifié par quelques additions, et parfois, inversement, allégé par suite de légères suppressions de passages qui ne me semblent plus utiles pour l'étude des « témoignages archéologiques » sur l'iconoclasme byzantin, qui reste l'objet direct de mon livre. L'illustration est adaptée à ces modifications légères de mon texte.

Il me semble utile de préciser dès cet Avant-Propos que, parmi les passages supprimés, il y en a deux qui sont un peu plus importants. L'un concerne l'histoire du monnayage sous Justinien II, – étude qui ne touche que de loin aux problèmes des images religieuses byzantines. L'autre la concerne encore moins : je pense aux observations sur la signification de la présence, sur certaines œuvres byzantines, de deux portraits du Christ d'aspect différent.

Si je supprime ces deux paragraphes de cet ouvrage, je l'allonge par contre, en proposant, comme premier chapitre, un essai sur le sort des images chrétiennes, à

l'époque des débuts, et notamment avant la période envisagée dans ce qui fut mon premier chapitre, en 1957. Déjà lors de la préparation de la première édition, j'avais décidé de faire précéder mon exposé sur le sort des icônes pendant la crise iconoclaste par une étude sur leur sort, à l'époque antérieure, au début de l'iconoclasme des empereurs de Constantinople. Mais je n'y avais envisagé que la période qui va de Justinien I à Justinien II. Or, depuis, je me suis rendu compte que, pour mieux comprendre le déclenchement de la guerre contre les icônes, sous Léon III (725), il avait fallu remonter plus haut. Et en vue de ce sondage en profondeur, j'ai ajouté à mon texte de cette deuxième édition un chapitre qui envisage la période qui va des débuts chrétiens, dans le domaine de l'imagerie, à l'époque de Justinien. On pourrait aussi définir cette époque comme l'époque pendant laquelle des images chrétiennes, cultivées par les uns et rejetées par les autres, s'étaient répandues à travers les communautés chrétiennes, mais sans pénétrer dans l'art officiel des empereurs et de la Cour. Mon nouveau premier chapitre s'arrête là où les empereurs s'en emparent, à leur tour, le deuxième chapitre étant consacré au sort des icones à partir de ce moment-là, et il suit leur sort jusqu'au règne de Justinien II ; il comprend donc toute la période pendant laquelle les empereurs furent acquis au culte des icônes, et les chargèrent de la protection de leurs règnes et de leur Empire.

Dans le texte de cette deuxième édition, j'ai naturellement tenu compte des ouvrages parus depuis 1957 et qui étaient de nature à modifier mes observations et conclusions. Il ne s'agit donc pas de toute la bibliographie relative à l'iconoclasme byzantin, mais uniquement des études qui avaient leur place dans un livre consacré au « dossier archéologique » de l'histoire de l'iconoclasme. Et cela me donne envie d'insister ici sur le thème

fondamental de mon travail (qui est d'ailleurs cité sur la couverture du livre, en sous-titre), parce que bien des lecteurs de l'ouvrage, dans sa première édition, ne semblent pas l'avoir réalisé d'une façon suffisamment claire et en avoir tiré les conclusions qui s'imposent. Cela a été même le cas des auteurs de certaines recensions, et cela s'explique par la tradition, établie depuis longtemps, de ne considérer l'histoire de l'iconoclasme byzantin qu'à travers les témoignages écrits.

Parmi ces recensions, je n'en relèverai qu'une, hautement élogieuse, qui fut celle de Georges Ostrogorski (*Byzantinoslavica* XXI), considéré alors, et encore aujourd'hui, comme le connaisseur le plus averti et l'historien le plus perspicace de la Querelle iconoclaste. L'approbation multiforme, affirmée avec conviction, par Ostrogorski, de mon livre, qui était une œuvre de pionnier quant à la méthode, la documentation et le genre de questions posées, me donna l'idée de lancer cette deuxième édition. Je ne l'aurais pas entreprise, sans avoir été encouragé par l'approbation que la première édition avait trouvée chez ce savant, aussi érudit que doué d'une intuition d'historien de grande probité.

Quant aux critiques exprimées dans les comptes rendus de la première édition, toutes ont été enregistrées, dans le texte présent, mais traitées de façon différente. Les erreurs matérielles qui s'étaient glissées dans mon texte de 1957 ont été corrigées, ou les passages qui en contenaient, supprimés. Dans un cas, j'ai maintenu mon texte, après avoir expliqué pourquoi je refusais la critique dont il fut l'objet. J'ai maintenu aussi, à deux reprises, des analyses, qu'un critique taxait soit de « hasardeuses et gratuites », soit de « trop faciles », mais dont la valeur scientifique lui échappait tout simplement, faute d'expérience des recherches archéologiques et surtout des investigations qui opèrent simultanément de monuments et

de témoignages écrits, ou d'œuvres chrétiennes et païennes, c'est-à-dire de sources qui, tout en restant étrangères les unes aux autres, à bien des égards, peuvent appartenir à une même chaîne de manifestations diverses d'une même démarche intellectuelle ou religieuse. Ce genre d'observations sur les critiques de 1957 est imprimé au bas des pages correspondantes.

Je remercie bien vivement M. Manoussacas, membre de l'Académie d'Athènes, pour l'aide qu'il m'a apportée dans l'interprétation de certains textes anciens relatifs aux images. Je suis reconnaissant à M. Garidis, chargé de recherche au C.N.R.S., qui s'est donné la peine de relire les épreuves de mon livre. Mlle Claire Lagarde, des Éditions Flammarion, a largement contribué à la préparation de cette deuxième édition de mon ouvrage : son expérience et son dévouement lui ont permis d'assurer une présentation aussi heureuse que possible, pour une réédition augmentée d'un livre scientifique illustré.

Nos nombreuses images de monnaies byzantines reproduisent pour la plupart des pièces de la collection de Dumbarton Oaks, que je remercie de m'avoir autorisé à introduire dans mon ouvrage. J'aurais pu me servir des exemples des mêmes pièces qui appartiennent à la Bibliothèque nationale de Paris. Mais à l'époque où fut imprimée la première édition de ce livre, le beau catalogue de Mme C. Morrisson n'avait pas encore paru.

1984

Première partie

AVANT LES ICONOCLASTES

Chapitre premier

DES ORIGINES À JUSTINIEN Ier

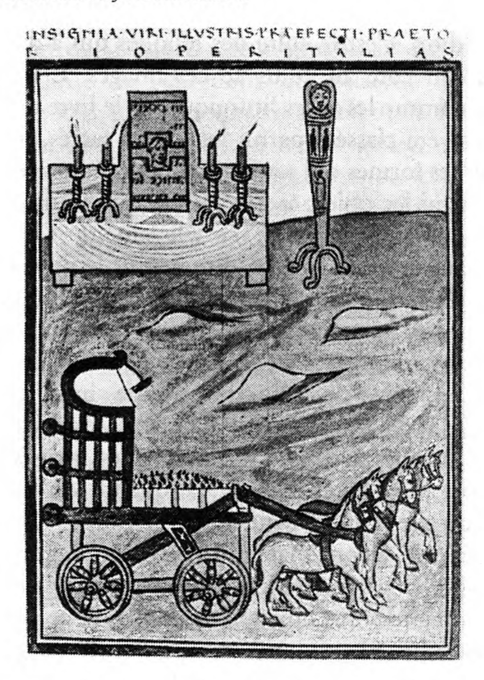
Mon essai sur la période la plus ancienne, qui suivra, restera imparfait pour bien des raisons, dont quelques-unes sont excusables, car il s'appuie sur un nombre très limité de témoignages écrits, parfois contradictoires, et un nombre infime de témoignages matériels. Mais l'auteur a toujours été attiré par les problèmes posés par l'histoire des débuts de la pratique et du culte des icônes (Grabar, *L'Icône de la Sainte Face de Laon.* Prague, 1930 ; *L'Empereur dans l'art byzantin,* 1936 ; *Martyrium II,* 1946. *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique,* 1957 ; *Christian Iconography. A Study of its origins,* Princeton, 1968 ; *Les Voies de la création en iconographie chrétienne,* 1979), et il y revient avec plaisir, tout en connaissant les risques qu'il aura à courir, dans son désir de ne pas dépasser les limites des données certaines.

Bien d'autres historiens se sont penchés sur les mêmes problèmes dont plusieurs, parmi les plus érudits, ont fait paraître des travaux, il y a plus ou moins longtemps, et nous ont tracé les voies à suivre. Tels Dobschütz, Schwarzlose, H. Koch, Ellinger. Tout récemment, un contemporain, mon ami E. Kitzinger, a largement contribué à ces mêmes études, en ce qui concerne surtout les débuts de l'histoire des icônes. Enfin nous avons nous-même considéré ces problèmes simultanément, mais indépendamment (pour l'essentiel), guidé nécessairement par les mêmes sources, et les interprétant tantôt dans le même

sens, et tantôt de façon différente. Mais des décennies ont passé depuis la plupart de ces publications et, en revenant au sujet des origines du culte des icônes, nous en retenons une partie des affirmations d'autrefois, et en modifions d'autres, pour proposer les conclusions et observations que voici.

Il semblerait que, tout comme les Juifs, les chrétiens se refusèrent toute image à sujet religieux pendant les deux premiers siècles de notre ère. Mais cette affirmation, n'ayant pour référence que l'absence d'images chrétiennes connues des Ier et IIe siècles, pourra être abandonnée un jour à l'occasion d'une découverte archéologique inattendue. Et d'ailleurs, du côté des textes, on dispose d'une « Vie » apocryphe grecque de l'apôtre saint Jean que les philologues attribuent au IIe siècle, et où il est question d'un portrait de cet apôtre conservé chez un de ses disciples. Ce texte nous apprend même que le propriétaire du portrait l'entourait d'une certaine vénération : posé sur une table spéciale, il était flanqué de deux cierges allumés – forme de vénération qui fait penser au culte des portraits de l'empereur régnant (dès l'époque païenne). Les illustrations qui accompagnent le traité intitulé *Notitia dignitatum imperii romani* montrent une petite table autel et les deux chandelles devant le portrait de l'empereur (fig. 1). L'apocryphe ajoute, en citant les paroles du propriétaire chrétien du portrait de saint Jean, qu'il est loin de toute idolâtrie, mais que – agissant selon les usages du temps – il exprime qu'il vénère son maître, l'apôtre Jean, à travers son portrait. Le portrait méritait d'être honoré, non pas parce qu'il était porteur de la présence spirituelle de Jean, mais parce qu'il permettait de l'invoquer.

L'influence du culte des empereurs avait d'autres moyens de se manifester. On peut penser notamment à la vénération qui était due non seulement aux portraits



1 : Les insignes du pouvoir d'un haut fonctionnaire (y compris le portrait de l'empereur entre 4 lumina). Miniature du *Notitiae dignitatum imperii romani*, ms. lat. 9661. Paris, Bibliothèque nationale.

du souverain et de l'impératrice, très répandus à travers tout l'État romain, mais à tout ce qui avait été en contact avec leur personne et leur entourage : palais *sacré*, insignes *sacrés* de son pouvoir, écrits *sacrés* qui émanaient de l'empereur. C'est ce modèle – qui avait l'avantage de ne pas être lié à l'idolâtrie – qui, depuis Constantin, a pu être suivi par les chrétiens sans courir le risque d'être frappé d'interdiction.

Mais en ce qui concerne les images chrétiennes mobiles, celles qui forment la catégorie des icônes pro-

prement dites, c'est le culte des reliques qui a dû contribuer de son côté au culte de ces images. En effet, les reliques, comme les vases liturgiques et le livre de l'Évangile, ayant été classées parmi les objets sacrés, les boîtes de toutes les formes qui renferment les reliques se laissent ranger parmi les objets sacrés : le contact immédiat préconisait en quelque sorte ce glissement. Or, dès le Ve siècle au plus tard, c'est-à-dire depuis le premier essor du culte des reliques, ces boîtes reliquaires furent décorées d'images religieuses. Qui ne se souvient, pour le Ve siècle, des reliquaires en argent de Milan et de Thessalonique, et pour le VIe, du groupe important des « ampoules » de Jérusalem, dont la face extérieure était tapissée d'images à sujets chrétiens ? Ces images étaient sacrées par une extension de la qualité du sacré des reliques qu'elles contenaient.

C'est d'une façon analogue que des images sur des objets mobiles paléochrétiens ont été amenées à rentrer dans la catégorie des objets sacrés, qui de ce fait appelaient un culte. Ou tout au moins, c'est le contact avec des personnages saints et divins des prototypes de certains objets historiés qui, dans la pensée des chrétiens de l'Antiquité, les rendait sacrées et donc destinées à faire l'objet d'un culte (cf. mon *Martyrium II*). Je pense à la tradition selon laquelle la première image de la Mère de Dieu fut peinte par saint Luc, artiste inspiré par la grâce divine. Une origine du même genre a dû entourer les grandes et vénérables icônes de la Vierge que deux impératrices envoyèrent de Jérusalem à Constantinople, où l'on ne cessa jamais de les entourer d'une vénération particulière. Le fait que ces icônes passaient pour être thaumaturges est une conséquence de cette croyance en leur origine divine. Rappelons aussi le cas d'une image du Christ, à Jérusalem, dont on attribuait la confection à la Vierge Marie elle-même. Toutes ces légendes

témoignent de la haute valeur spirituelle que dès la fin de l'Antiquité les chrétiens attribuaient à certaines images, ce qui à son tour en augmentait le prestige. Enfin, c'est une démarche du même genre, mais postérieure (VIe s.) qui amena la soudaine apparition des portraits « achiropiites » du Christ (v. chapitre II) : cette fois c'est le Christ lui-même qui avait été déclaré auteur de ces images sur tissu, qui fort curieusement apparaîtront presque simultanément dans différentes localités de l'Europe. Plus que toutes autres, ces images « non faites avec les mains humaines » rentrèrent dans la catégorie du sacré et contribuèrent à l'expansion du culte des images, d'autant plus que ces « achiropiites » trouvèrent des adorateurs particulièrement fervents chez les empereurs de Constantinople, dès l'époque de leur apparition.

Nous ne saurions affirmer, comme on l'a fait, que le culte des icônes à Byzance a connu un succès jamais atteint avant, dans la deuxième moitié du VIe siècle. L'apparition des « achiropiites » à cette époque et l'usage politique qu'en firent les empereurs peuvent s'expliquer tout aussi bien par le succès général des icônes, dans l'Empire, que par la volonté des empereurs de tirer eux-mêmes profit de ce culte, et de s'en emparer. A dire vrai, nous ne disposons pas de plus de textes relatifs aux icônes, à la fin du VIe et au VIIe siècle, que pour la période précédente. La coupure, dans l'histoire du culte des icônes à Byzance, se laisse entrevoir plutôt entre l'époque où le culte des images, d'intensité inégale et dirigé par le clergé local et la population, était une affaire de pure piété, et pendant laquelle les chrétiens restaient divisés quant à la pratique de l'imagerie religieuse, et la période qui commence vers le début du VIe siècle, lorsque le gouvernement de Constantinople l'accepta dans son répertoire officiel et le mit à son service.

Jusque-là, comme chez les païens de la fin de l'Antiquité, amis et ennemis des icônes vivaient les uns à côté des autres et ne s'affrontaient pas, les deux attitudes étant traditionnellement acceptables. Mais tout changea lorsque le pouvoir impérial à Constantinople décida de prendre parti dans ce désaccord, et fit du problème de l'icône et de son culte une affaire d'État. C'est alors, contrairement à la longue tradition de tolérance à cet égard, qu'on en arriva à des confrontations et à la Querelle des images byzantines du VIIIe siècle.

Si la date à laquelle on fait remonter la « Vie » apocryphe de saint Jean est exacte, son témoignage reste isolé, du moins pour le moment. Mais de toute façon, à partir du début du IIIe siècle, les images chrétiennes se multiplient manifestement : peintures sur les parois du petit baptistère de Doura, en Mésopotamie romaine, nombreuses fresques sur les voûtes et les murs des catacombes, à Rome, à Naples et ailleurs, sarcophages aux façades décorées de reliefs à sujets, et bientôt bien d'autres peintures monumentales à sujets chrétiens, dans les églises, baptistères et mausolées, à Rome, Naples, Ravenne, Salonique et ailleurs. On peut s'étonner de voir, entre le IIIe et le VIe siècle, un si grand nombre d'images chrétiennes, commandées sûrement par des chrétiens et réalisées selon toute vraisemblance par des chrétiens, – œuvres exposées aux yeux de tous les croyants et confiées à des artistes de talent. Mais on ne saurait oublier non plus ce fait plutôt surprenant, à savoir qu'à un petit nombre de textes du IVe siècle qui rejetaient avec indignation et véhémence le recours des chrétiens aux images, on ne saurait opposer des paroles d'une même force de conviction qui feraient appel à l'iconographie chrétienne. Il semblerait que la thèse des iconophiles n'avait pas eu besoin d'avocats qui défendissent la cause des images. La société romaine était trop

favorable à la présence d'un répertoire d'images à côté de l'expression verbale d'une doctrine religieuse quelle qu'elle fût ; les chrétiens se laissèrent tenter, sans avancer de théorie qui justifiât ces images, ne fût-ce que pour l'opposer aux voix de ceux qui voyaient dans chaque image le danger du retour à l'idolâtrie.

Parmi les voix des adversaires chrétiens des images, toutes souvent rappelées, je me bornerai à citer : les Pères du Concile provincial à Elvire en Espagne (vers 300), la lettre d'Eusèbe à Constantina, sœur de l'empereur Constantin, les déclarations d'Épiphane de Salamine à Chypre, les opinions de Minucius Felix. Tous ces auteurs se déclarent radicalement hostiles aux images religieuses chrétiennes, et les Pères du Concile d'Elvire interdirent même d'en garder dans les églises. Mais je ne dispose d'aucun texte que je pourrais leur opposer et qui se montrerait favorable à ces figurations. Tout au plus pourrait-on rappeler les paroles de saint Augustin qui note simplement, sans juger leur conduite, qu'il connaissait des chrétiens *sepulcrorum et picturarum adoratores.* On a le sentiment que, autour de lui, le problème du recours ou du refus des images avait perdu de son acuité, et ce texte est d'autant plus remarquable, quant à la pénétration des images dans la pratique chrétienne, qu'Augustin emploie le mot *adoratores* qui semble supposer, au-delà de la présence des reliques et des images d'origine divine, d'autres images chrétiennes qui étaient l'objet d'un culte. Et c'est ce qu'il est probablement permis d'admettre sans qu'une autorité ecclésiastique (concile ou évêque) l'ait jamais décrit : le culte des reliques et de certaines peintures d'origine irrationnelle a dû s'établir peu à peu, à la faveur d'une extension à toutes ces catégories d'objets de la notion de *sacrum* qui appelait l'« adoration ». L'absence de textes qui établiraient ce culte rend particulièrement

hasardeuses toutes conclusions relatives à la naissance de cette vénération.

On a le plus de chances d'imaginer la réalité en admettant qu'à cette haute époque il y a eu, parmi les chrétiens, des iconodoules et des iconophobes. Mais cette présence simultanée de deux façons de voir et d'agir, dans le domaine des images, n'avait pas donné lieu alors à un affrontement plus général qui aurait été provoqué par l'Église dans son ensemble, ou par une partie notable de l'Église, ni par l'État romain, depuis sa conversion au christianisme.

On y prolonge pratiquement la tolérance que, depuis des siècles, on connaissait du temps du paganisme, et qui pouvait être aniconique pour les uns et pro iconique pour les autres. L'attitude envers les images restait une affaire de conscience des individus ou de communautés chrétiennes individuelles. Ce qui suppose évidemment que ce problème ne semblait pas essentiel au haut clergé de l'Église. Aucun concile œcuménique ne l'a fait inscrire à son ordre du jour, et on ne le trouve que dans le programme d'un seul concile régional, celui d'Elvire, en Espagne, dont les décisions par la suite ne semblent pas avoir joui d'une grande notoriété. Si nombreuses que soient les images chrétiennes connues qui datent des deux derniers siècles de la période envisagée dans ce chapitre, on est en droit d'affirmer que, au niveau des idées maîtresses de l'Église, le problème des images religieuses ne tenait pas une place très importante. Et le gouvernement de l'Empire, quoique converti, suivait probablement l'attitude de l'Église et n'intervenait pas, avant Justinien, dans les discussions autour des images.

En passant d'un sanctuaire à un autre fondé par ses soins ou sous son règne, on voyait dans les uns des cycles

entiers d'images sacrées et, dans les autres, seulement des croix. Et de toute façon, avant Justinien, les empereurs ne manifestent pas par leurs œuvres d'un choix entre les deux solutions possibles. La tolérance, à cet égard, continue à régner, pendant toute cette période, jusqu'au milieu du VIe siècle, pour donner lieu à une ère de la prédominance de l'une des deux attitudes, à l'exclusion de l'autre.

Au lieu de penser à l'avenir, on regardait en arrière et on trouvait une tolérance analogue à celle du temps des premiers chrétiens, chez les porte-parole du dernier paganisme gréco-romain, et cela aux premiers siècles de notre ère, c'est-à-dire approximativement à la même époque qui a vu rédiger les écrits et les œuvres artistiques des premiers chrétiens. Profitant des recherches approfondies et bien documentées de Charly Clerc, il est facile de citer côte à côte des auteurs païens du IIe siècle de notre ère qui se sont prononcés contre ou en faveur des images divines de leur temps. On lit, par exemple, dans Plutarque (*Vita Numi*, 8), que Numa aurait défendu au peuple de penser que les dieux avaient reçu l'argent que leur auraient prêté les artistes auteurs de leurs effigies. Les Cyniques sont généralement hostiles aux statues des dieux, la divinité ne pouvant ressembler à aucun être matériel (Clerc, p. 98). Le stoïcien Zénon (chez Clément d'Alexandrie, *Strom.* V, 12, 76) (Clerc, p. 101, n. 3, texte grec) disait que les images des dieux sont des œuvres d'hommes indignes ; ce qui était une manière de refuser leur rapport avec les divinités. Aristide ne voit pas de raison pour adorer des objets créés par des hommes (Clerc, p. 193).

Mais d'autres penseurs païens de la même époque acceptaient sans réserve les statues des dieux comme des images véridiques de ceux-ci. Dans son *Discours olympique*, Dion Chrysostome déclare que les statues des

dieux ont la valeur d'effigies de ces dieux (Clerc, p. 98) et qu'elles sont pénétrées d'une essence spirituelle. « Nous cherchons, dit-il, à faire voir l'incorporel et l'invisible par le moyen du visible et du comparable. Nous mettons en œuvre la présence du symbole (texte grec, Clerc, p. 207, n. 1) (*Disc. Olymp.* 59). L'art fait toucher de plus près la vraie nature de Dieu. » Comme on voit, la notion du beau est parfois avancée chez les défenseurs des statues divines (Dion Chrys., p. 216) : « C'est la beauté plastique qui dit exprimer le divin, elle est donc nécessaire » (cf. Photios, au IXe siècle, sur l'orthodoxie, chap. VIII).

Comme on voit, il y a beaucoup de ressemblance entre les reflets verbaux du problème des images religieuses pendant cette haute époque, entre les chrétiens et les païens, au sein de la société romaine à laquelle ils appartenaient les uns et les autres ; existence parallèle d'un courant favorable et d'un courant défavorable à ces images, esprit critique chez les ennemis des images, mais, chez d'autres, tolérance entière, pour admirer, voire adorer ces images. Une nuance seulement, qui nous semble typique : chez les chrétiens où le recours aux images s'était produit pas à pas, par la force d'une tradition favorable à la figuration de la société ambiante, les écrits les plus véhéments et les plus nombreux défendent la thèse biblique, celle qui rejette toute image. Tandis que chez les païens, lorsque la tradition de l'idole perd de son prestige, sous l'Empire romain, c'est pour sa défense que s'élèvent les voix les plus éloquentes et peut-être les plus nombreuses. Dans les deux cas, ce sont ces appels qui s'opposent à la majorité des attitudes des coreligionnaires qui l'avaient emporté : les images chez les chrétiens, l'abandon de l'idole chez les païens. Mais on verra plus loin que quelques-unes des manières de défense des images religieuses païennes se retrouvent

dans l'argumentation des iconophiles byzantins du Moyen Âge.

Quant à la tolérance dans les milieux chrétiens, au début de notre ère, qui disparaîtra au Moyen Âge, les observations réunies dans ce premier chapitre nous invitent à penser qu'elle ne fait que prolonger une attitude traditionnelle, dans la société romaine, lorsqu'il s'agissait de discussions et de désaccords entre membres d'une religion donnée. Ainsi il ne s'agissait pas, par exemple, d'un refus général d'accepter le culte officiel de l'Empire par des croyants d'une religion étrangère, comme ce sera le cas de tant de martyrs chrétiens qui refusèrent de vouer le culte à l'empereur ou aux dieux de l'Olympe.

Enfin, rappelons que nous avons pu observer, dès les débuts de l'art chrétien, dans deux catégories de fidèles, ceux qui les rejettent et ceux qui les acceptent, mais sans que cette séparation – sur le problème des images – ait amené une confrontation. Celle-ci ne fera son apparition que lorsque le pouvoir impérial, longtemps indifférent à cette querelle, se décidera à intervenir et à user de son pouvoir pour protéger ou pour détruire les images chrétiennes. À partir du chapitre II, nous n'aurons affaire qu'à la période pendant laquelle l'image chrétienne vivra sous la haute autorité de monarques chrétiens de Constantinople, et de l'Église qui agissait de concert avec lui.

DOCUMENTS

Un portrait de l'apôtre saint Jean, des temps évangéliques

Ce portrait, dont l'existence n'est pas certaine, est signalé par l'apocryphe grec de la « Vie de saint Jean ». Il aurait été confectionné du temps de l'apôtre sur

commande d'un disciple de Jean. Celui-ci, du nom de Lycomidès, le gardait chez lui, posé sur une table spéciale, entouré de fleurs et de deux cierges, ce qui suppose un certain culte du portrait, culte qui, loin de toute idolâtrie, aurait été conforme aux usages de l'époque et exprimait la vénération d'un disciple à son maître.

Ayant résumé ainsi le récit, assez long, de l'apocryphe, je reproduis ci-dessous un long extrait de l'original grec, qui me semble particulièrement intéressant.

Καὶ ὁ ζωγράφος ἐπιδούς τινι τά ἑαυτοῦ ἐπιτήεια ἐογαλεῖα χαὶ χοώματα τῷ

Λυχομήδῃ, Ὑπόδειξόν μοι αὐτὸν χαὶ τοὺ λοιποὺ ἔοσ ἀφρὸ ντιοτος. Καὶ ὁ Λυξομήδης δεὶξας τὸν Ἰωάννην τῷ ζωγοάφῳ χαὶ ἐγγὶσας χαὶ συγχλεισας εἴς τινα οἶχον ἀφ' οὗ ἑωρᾶτο ὁ τοῦ Χριστοῦ ἀπόστολος· συνῆν δὲ ὁ Λυχομήδης τῷ μαχαοιῷ εὐωχούμενος τῇ πὶστει χαὶ τῇ πιστει χαὶ τῇ γνώσει τοῦ Θεοῦ ἡμῶν, ἐπὶ πλεῖον δὲ ἠγαλλιάσατο ὅτι ἐν ειιόνι ἤμελλεν αὐτὸν εχειν.

Ὁ οὖν ζωγράφος τῇ πρώτῃ ημέρᾳ σχιαγραφήσας αὐτὸν ἀπηλλάγη τῇ δέ ἑξῆςχαὶ τοις ξρώμασιν αὐτὸν χατεχέρασε, χαὶ ουτως τῦτως τῷ Λυχομήδει τὴν ειχὸνα ἀπέδωχεν. ἣν λαβὼν χαὶ ἀραθεὶς εἰς τὸν ἑαυτοῦ χοιτῶνα ἔστεφεν· ὡς ὕστερον γνόντα τὸν Ἀγαπητόν μου τέχνον τί διαπράττῃ ἀπὸ τοῦ βαλανείου εἰσερχόμενος εἰς τὸν χοιτῶνά σου μόνος ; ἐγὼ οὐχὶ σοὶ τοῖς λοιπῖς ἀδελφοῖς ἔρχομαι ; ἢ ἡμᾶς χρύπτεις ; Καὶ ταῦτα λέγων χαὶ παὶξων μετ' αὐτοῦ εἴσεισιν εἰς τὸν χοιτῶνα· χαὶ ὁρᾷ ειχόνα περιεστεμμένην πρεσβύτου χαὶ παραχειμένους λύχνους χαὶ βωμοὺς ἔμπροσθεν, χαὶ φωνήσας αὐτόν ειπε· Λυχύλεταὶ σοι τὸ τῆς ευχόνος ; τῶν θεῶν σοὶ τις τυφχάνει ὁ γεγραμμένος ; ὁρῶ γάρ σε ἔτι ἐθνιχῶς ξῶντα.Καὶ ὁ Λυχομήδης αὐτῷ ἀπεχρίνατο· Ὁ θεὸς μὲν μοί ἐοτίν ἐχῖνος μόνος ὁ ἐμέ ἐγείρας ἐχ τοῦ θανάτου μετὰ τῆς συβίου μου. εἰ δέ γε χαὶ μετὰ τόν θεὸν ἐχεῖνον τοὺς εὐεργέτας ἡμῶν ἀνθρπους θεοὺς χρὴ χαλεῖσθαι, σὺ εἶ πάτερ ὁ ἐν τῇ ειχόνι γεγραμμένος μοι, ὅν οτὲφω χαὶ φιλῶ χαὶσέβομαι ὁδηγὸν ἀγαθόν μοι γεγονότα.

Concile d'Elvire (Espagne). Vers 300

36[e] canon : *Placuit picturas in ecclesia non debere ne quod coletur et adoratur in parietatis depingatures. Dict.* s.v. Elvire, col. 2 691.

La statue du Christ et delà hémorroïsse à Panéas en Palestine

Au IV[e] siècle, elle fut attribuée au temps de Jésus. D'après Eusèbe (*Hist. Eccl.* VII, XXVIII : Migne *P.G.* XX, 680), la femme se tenait à genoux devant une figure d'homme dont « ils disent que la statue était un portrait de Jésus (ειξόνα Ἰησοῦ φέρειν). Et il continue « il n'est pas étrange que ceux des gentils dont, dans l'ancien temps, le Sauveur fut le bienfaiteur, aient fait de pareilles choses (il veut dire : sculpture ou statue), puisque nous avons aussi appris que l'apparence de ses apôtres, Pierre et Paul, et du Christ lui-même, est conservée dans des portraits. » (τάς εἰκόας... διά κρωμάτων ἐν φραφαῖς σωζομένας ιστοραῆσαμεν). Les anciens étaient habitués, semble-t-il, à rendre un genre d'honneur (τιμᾶν) à tous ceux qu'ils considéraient comme leurs libérateurs. L'auteur voudrait attribuer la confection du groupe sculpté à des gentils, c'est-à-dire à des païens. Mais si le guérisseur de la hémorroïsse est effectivement le Christ, l'œuvre n'a pu avoir eu pour auteur ou pour initiateur qu'un chrétien, un chrétien de culture classique.

AUTEURS CHRÉTIENS

Eusèbe. Lettre à Constantina

Adressée à la sœur de l'empereur Constantin, Constantina (Migne P. (-. 20, col. 1 545), cette lettre répond à une demande de Constantina de lui procurer un portrait du Christ. Eusèbe s'y oppose fermement, en insistant sur l'inutilité de figurer Jésus tel qu'il était sur terre et l'impossibilité de reproduire ses traits divins, tels qu'il les a au ciel... D'ailleurs, « as-tu jamais vu rien de tel (portrait du Christ) dans une église ou entendu parler de quelque

chose de semblable ? Comme si chacun ne savait pas que ce genre de choses était tenu loin des églises dans le monde entier, et qu'elles sont interdites aux chrétiens ? »

Ἐπεί δὲ καί περί τινος εἰκόνος ὡς δή τοῦ Χριστοῦ γέγραφας, εἰόνα βουλομένη σοι ταύτην ὑφ' ἡμῶν πεμφθῆναι · τίνα λέγεις καί ποῖαν ταύτην, ἥν φῆς τοῦ Χριστοῦ εἰκόνα ; [Οὐκ οἶδα πόθεν αὐτὴ ὁρμηθεῖσα τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν διαγράΨαι εἰκόνα προστάττεις. Ποίαν τοῦ Χριστοῦ εἰκόνα ἐπιζητεῖς;] Πότερον τὴν ἀληθῆ καὶ ἀμετ ἀλλακτον, καὶ φύσει τοὺς αὐτοῦ χαρακτῆρας φέρουσαν· ἢ ταύτην ἥν δι' ἡμᾶνείληφεν, τῆς τοῦ δούλου μορφῆς περιθέμενος τὸ σχῆμα ; ['Ο γὰρ τοῦ Θεοῦ Λόγος καὶ Θεός, μορφήν δούλου λαβών, ἐν ὁμοιώματι σαρκὸς ἁμαρτίαν κατέκρινεν, ἧ φήσιν ὁ θεῖος ' Ἀπόστολος. Οὕτως ἡμᾶς τῆς παλαιᾶς πικρίας καὶ δαιμονικῆς δουλείας τῷ τιμίῳ αἵματι λυτρωσάμενος ἀπηλευθέρωσεν. Λὺο οὖν μορφῶν αὐτῷ παρισταμένων], περὶ μέν τῆς τοῦ Θεοῦ μορφῆς οὐδέ αὐτὸς ἡγοῦμαί σε ζητεῖν, ἅπαξ παρ' αὐτοῦ παιδευομένην, ὅτι οὔτε τὸν Πατέρα τις ἔγνω, εἰ μὴ ὁ Υἱὸς, οὐδ' αὐτὸν Υἱό γνοίη ποτέ τις ἐπαξίως, εἰ μὴ μόνος ὁ γεννήσας αὐτὸν Πατὴρ. Οὐχὶ δὲ καθ 'ὅλης τῆς οἀκουμένης ἐξῶρισται καὶ πόρρω τῶν Εκκλησιῶν πεφυγάδευται τὰ τοιαῦτα, μόνοις τε ἡμῖν μὴ ἐξεῖναι τὸ τοιοῦτον ποιεῖν παρὰ πᾶσι βεβόηται ;

Épiphane

Panarium haer, 27, 6, 10 (éd. Leipzig 1935)... Si les images des païens sont acceptés (par les chrétiens), les usages païens font le reste.

L'auteur veut dire qu'une fois les images acceptées, on glisse vers le paganisme ; στήσαντες... τὰς εἰκόνας τὰς τῶν ἐθνῶν λοιπὸν ποιοῦσι.

Hypatios D'Éphèse

(Éd. E. *Diekamp, Analecta patristica*, in *Orientalia christiana Analecta* 117, Rome, 1938, 117 et suiv. – P. Alexander, in *The Harvard Theological Review*, 1952, p. 177 et suiv. Début du VI[e] siècle.

Nous admettons que soient adorées les images tracées sur le bois et sur la pierre (mais pas les images sculptées), προσκυνητὰς ἐπι τῶν ιερῶν ἐοῦμεν εἶναι γραφάς ἐπὶ ξῦλου δε ξαι λίθου πολλάκις.

Clément D'Alexandrie

Strom, VI, 16, 377... Tu ne déroberas point... comme celui qui vole, il fait tout à autrui subit à juste titre le châtiment dont il est digne, ainsi celui qui usurpe le pouvoir divin par le moyen de l'art plastique ou pictural, et se proclame créateur d'êtres ou de plantes...

...οὗτως ὁ τὰ θεῖα τῶν ἔρων σφετεριζόμενος διὰ τέκνης ἤτοi πλαστικῆς καί λέγων έαυτνὸ ποίητὴν εἶναι τῶν ζώων καὶ φυτῶν ὁμοίως τε οἱ τὴν ἀληθῆ φιλοσοφὶαν ἀπομιμόυμενοι κλέπται είσί...

Saint Augustin

De moribus ecclesiae catholicae 1, 34 (Migne, P.L. 32 col. 1 342).

L'auteur déclare connaître des chrétiens « *sepulcrarum et picturarum adoratores* ».

Saint Grégoire De Nysse

Encomium de saint Théodore (Migne, *P.G.* 46, col. 740).

Un passage de cet *Encomium* laisse entrevoir la présence et même un culte des images de saint Théodore, étant donné que ce genre de culte est voué aux images des empereurs. On doit cette observation à M. Kitzinger (*l.c.* p. 116) que je considère très pertinente : par l'image, comme par les reliques, on établit un contact direct avec le saint en question.

AUTEURS PAÏENS

Auteurs hostiles aux images

Plutarque, Vita Numas, 8

Les lois de Numa relatives aux statues des dieux sont étroitement apparentées à la doctrine de Pythagore. Les

Romains se soumirent. Mais « le véritable temple est une âme sainte. Car on ne peut s'approcher de la divinité que par la pensée ».

...ἄγαλμα δὲ οὐδὲ ἔμμορφον ποιούμενοι διετέουν, ὡς οὔτε ὅσιο ἀφομιοῦν τὰ βελτίονα τοῖς κείροσιν ουτε ἐφάπτεσθαι θεοῦ δυνατὸν ἄλλως ἤ νοήσει.
Clerc p. 92.

Plutarque, De repugn. stoic. 6
On adore dans les temples des statues qui sont des œuvres de vulgaires artisans (.ἔργα καὶ βαναύσων ἀνθρώπων).
Clerc p. 106.

Plutarque. De Is et Or. 71.
Les idolâtres pieux voient dans les statues que les figures non pas ἀγάλματα καὶ τιμὰς θεῶν ἀλλά θεοὺς καλεῖν, et il le dit après avoir énuméré les matériaux vulgaires avec lesquels ces statues avaient été faites. Cf. Clerc p. 112. « Les statues sont des corps sans âme (ἀΨυκια) ».
Clerc p. 10.

Zénon, Ap. Clem. Alex. Strom. V, 12
Il affirme qu'il ne fait pas construire de temples et y installer des statues des dieux, ni conserver les statues : « car l'œuvre des maçons et des manœuvres ne peut être sainte ni digne de beaucoup de considération ». Les arguments du stoïcien Zénon reviendront dans les écrits des iconoclastes byzantins du VIII[e] siècle.
Passages cités par Clerc, 101. Cet auteur appelle, p. 217, « théologie stoïcienne », la doctrine des philosophes de cette école.

Minacius Felix, Octavius 24.

Il raille le culte des statues en un long passage sur tous les oiseaux et animaux qui logent dans ces sculptures : « ... les souris, les hirondelles, les milans savent bien qu'ils (les statues) ne sentent rien... et vous, vous les essuyez, vous nettoyez, vous frottez, et ces dieux que vous faites (... *et illos... quos facitis, protegitis et timetis*).

Clerc p. 157.

Auteurs païens qui défendent les statues païennes des divinités

Chrysippe, stoïcien (éd. von Arnim II fragment 1019).

Il voit dans les statues consacrées comme une preuve de l'existence de la divinité « car elles sont liées à l'existence des dieux » : ...λίαν γαϱ ἀπαϱατημένα τάυτα τῆς όυσίας ἐστὶ τῶν θεῶν.

Clerc p. 211 et s. Divers textes de Dion Chrysostome.

La beauté de l'image (statue) contribue à rendre la nature divine. Par exemple, *Or.* XII : « nous cherchons (par les images) à faire voir l'incorporel et l'invisible par les moyens du visible et du comparable, nous mettons en œuvre le symbole » : τῷ φαναϱῷ τε καἱ εἰκαστῷ τὸ ἀνείκαστον καἱ ἀφανὲς ἐνδείκνυσθαι ζητοῦντες, σνμβόλου δυνάμει κϱώμενοι.

Clerc p. 207.

Le même auteur accorde une grande importance – pour assurer aux œuvres d'art la valeur d'images des dieux – à leurs qualités esthétiques, leur beauté.

Clerc p. 206-211.

Porphyre, De abst. II 34-35.

La contemplation des dieux dans leur statue doit être pratiquée, et elle contribue à notre salut : (les statues

συνόντες καὶ φαινόμενοι καὶ τῇ ἡμετέρᾳ σωτηρίᾳ ἐπιλ άμποντες).

À noter que les deux derniers textes se rapprochent des considérations qu'on retrouvera, bien plus tard, chez les défenseurs des icônes chrétiennes.

Chapitre II

Les empereurs et les images religieuses de Justinien Ier à Justinien II

Il y a tout lieu de croire que, au VIIIe siècle et dans la première moitié du IXe, une partie considérable des sujets des basileis de Constantinople fut gagnée aux idées iconoclastes, et si rien ne nous permet d'en connaître la proportion par rapport à l'ensemble de la population, nous savons que toutes les classes de la société byzantine y étaient représentées, le clergé, les familles qui donnaient à l'État ses administrateurs et ses chefs militaires, les couches plus profondes de la société qui fournissaient les soldats à l'armée et formaient les foules dans les rues de la capitale.

Cependant ces adhésions massives à la cause iconoclaste ne se laissent observer que *pendant* le règne des empereurs iconoclastes. Et certes, il a dû y avoir, dans l'Empire, au moment où le premier empereur iconoclaste déclencha sa lutte contre les images, des adversaires des icônes assez nombreux et qui les rejetaient pour des raisons autres que leur intérêt ou le loyalisme de fidèles sujets d'un monarque *Dei gratia.* Des iconoclastes convaincus, et qui le prouveront en s'obstinant à maintenir leurs sentiments après la mort du dernier basileus iconoclaste, semblent avoir été également nombreux pendant tout le demi-siècle qui suivit la restauration officielle des images religieuses.

Mais ces derniers adversaires des icônes comptaient certainement beaucoup de gens que la longue période précédente, – qui correspond au gouvernement de plusieurs générations de souverains iconoclastes – avait habitués à l'idée d'une « orthodoxie » iconoclaste, et aux yeux desquels le retour à l'usage et au culte des images ressemblait plutôt à une innovation dangereuse. Les iconoclastes de la dernière heure, si sincères et nombreux qu'ils aient pu être, n'étaient évidemment que des successeurs d'autres gagnés à la cause iconoclaste pendant le règne des empereurs ennemis des images. Ce qui nous ramène à un fait, aussi évident qu'essentiel, à savoir que l'iconoclasme byzantin a été déclenché par des empereurs ; qu'il a pris une extension considérable, géographiquement et socialement, grâce à ces mêmes souverains et à leurs successeurs, iconoclastes comme eux, et exerçant, à la tête d'un État immense, un pouvoir quasiment illimité. Au sein de la société chrétienne, et avant elle, dans le cadre du paganisme gréco-latin, il y a eu à toutes les époques des individus et des groupes d'intellectuels qui s'opposèrent à la pratique des images religieuses, mais ces iconophobies n'avaient jamais de retentissement, et ne pouvaient – faute de soutien moral et matériel auprès des masses populaires et des pouvoirs publics – ni rayonner ni durer. L'iconoclasme byzantin, dès ses débuts, prit une allure différente et s'assura une place marquée dans l'histoire, parce qu'il fut déclenché et dirigé, pendant plus de cent ans, du haut du trône des monarques chrétiens les plus puissants de leur temps. Ces monarques agissant en lieutenants de Dieu sur terre, leur hostilité à l'égard des images (comme toute autre démarche liée à la religion) avait des conséquences encore plus particulières : elle ne pouvait apparaître qu'inspirée du ciel. Acte de leur gouvernement, dans son domaine religieux, l'iconoclasme impérial avait à s'exprimer de façon conforme à la tradi-

tion impériale. Il va donc de soi qu'il a porté la marque de cette origine impériale et de la direction que lui imprimaient les basileis, aussi longtemps qu'il prédominait à Byzance. On retrouve en outre cette marque impériale – et cela ne fait qu'en confirmer l'importance – dans la nature de l'opposition faite aux empereurs iconoclastes et dans la façon dont les adversaires présentèrent leur œuvre, non sans exagérer les tendances de ces souverains et même l'importance de leur rôle : toute démagogie ne cherche-t-elle pas à disculper la foule, qu'elle voudrait gagner à sa cause, en chargeant de tous les maux les chefs ennemis ?

Pour toutes ces raisons, une étude de l'iconoclasme byzantin gagne à être centrée sur les activités des empereurs. C'est ce que nous avons essayé de faire dans toutes les parties du présent ouvrage, et tout d'abord dans ce deuxième chapitre, qui concerne les initiatives des souverains pré-iconoclastes, en faveur des images saintes. Il nous a semblé essentiel, avant d'aborder les actes iconoclastes des basileis des VIII[e] et IX[e] siècles, de connaître les antécédents de ces actes ou, si l'on préfère, les actes de leurs prédécesseurs qui, tout en étant dirigés dans le sens contraire (installation d'images), avaient des chances de correspondre à la même tradition impériale. Pour rester dans le cadre de cet ouvrage et d'ailleurs en obéissant le mieux aux témoignages conservés de l'époque, nous avons limité notre recherche sur cette activité impériale pré-iconoclaste aux images chrétiennes qui avaient un caractère officiel – telles que les effigies monétaires, les peintures du palais impérial, les diptyques en ivoire des empereurs, les dons personnels des souverains, ou encore les images qui se laissent assimiler aux bannières des armées impériales.

Puisque l'iconoclasme byzantin est né le jour où un empereur inaugura une politique d'hostilité à l'égard des images religieuses, l'étude des origines de cette politique hostile aux icônes devrait commencer par une recherche sur la « politique de l'icone » des empereurs byzantins qui ont précédé le premier souverain iconoclaste.

Comme leurs successeurs iconoclastes, ils portèrent un intérêt particulier aux icônes et à leur culte. Mais, contrairement aux futurs basileis ennemis des icônes, ils introduisirent des images du Christ dans l'iconographie officielle de la monarchie byzantine, et, si je ne m'abuse, ils furent les premiers à le faire. Cette iconographie impériale, qui se servait des images du Christ dans l'art triomphant du Palais, dura ainsi un peu plus de deux siècles (VIe-début VIIIe).

Et tout d'abord, y avait-il eu une « politique de l'icône » des empereurs des VIe et VIIe siècles ? Aucun texte n'en parle, et plus éloquent que ce silence – qui n'est dû peut-être qu'à la rareté des textes de cette époque – est sans doute la pauvreté de la doctrine des images chez les écrivains ecclésiastiques pré-iconoclastes : à en juger d'après les témoignages des gens d'Église [1], celle-ci n'avait pas encore de « politique de l'icône », quoique *de facto* elle avait à accueillir les icônes en nombre croissant et en vue d'usages différents qui tendaient également à se multiplier [2].

Nous pensons à une « politique de l'icône » des empereurs, qui a dû ne pas exister avant Justin. Mais nous ignorons tout de la pratique des icônes chez les populations, entre le IVe et le VIIIe siècle. Dans sa monographie, le professeur E. Kitzinger a soutenu que, aux VIe-VIIe siècles, le recours aux icônes semblait augmenter. Mais à voir les références dont on dispose, leur nombre ne permet pas de l'affirmer. Tout en étant possible, elle n'est point certaine et on ne le suppose que parce que le

siècle de Justinien était un siècle de multiplication des œuvres d'art de toutes les catégories. Et peut-être, en renversant le problème, devrait-on voir la preuve d'un succès populaire des icônes à cette époque (s'il y en a eu un), dans le fait de la promotion des images du Christ, admises dans l'iconographie impériale. Mais ce dernier argument ne m'inspirerait pas confiance, l'art impérial du Palais n'ayant que peu de chances de s'inspirer des œuvres profanes à contenu religieux.

Il est probable que les empereurs des VIe et VIIe siècles étaient dans une situation analogue : sans avoir jamais eu à définir une ligne de conduite déterminée à l'égard des icônes, non seulement ils en toléraient la multiplication autour d'eux, mais ils s'en servaient pour leurs dévotions personnelles. Ils commandaient eux-mêmes des images sacrées et, depuis peu, nous pouvons même citer le cas d'une image de ce genre sur laquelle un empereur de la fin du Ve siècle s'était fait représenter lui-même avec sa famille [3] : il s'agit d'une image de la Vierge trônant autour de laquelle étaient groupés l'empereur Léon Ier, sa femme Vérine, leur fille Ariane, et – sur les bras de Vérine – le jeune Léon (théoriquement empereur co régnant), fils d'Ariane et de Zénon, le futur héritier de Léon Ier. Comme l'a établi le R. P. Wenger, à qui l'on doit la découverte de la description de cette image dans deux manuscrits du Xe siècle, cette œuvre remontait à 473 [4]. Elle se trouvait dans un sanctuaire illustre, à savoir l'église-reliquaire d'un vêtement de la Vierge, au couvent des Blachernes, à Constantinople. Cet oratoire faisait partie du groupe d'édifices sacrés que Léon Ier et sa femme avaient fondés, dans ce couvent, lieu de culte de la Vierge le plus important à Constantinople. Le renseignement que nous fournit ce texte est plus précieux encore qu'il ne paraît d'abord. Car il ne s'agit pas seulement d'un exemple précoce (Ve s.) d'un genre de peinture qu'on ne

connaissait jusqu'ici – probablement à cause de la rareté des œuvres d'art conservées – qu'à partir du IX[e] s. (mosaïque au-dessus de l'entrée de Sainte-Sophie à Constantinople) [5]. En effet, si l'empereur se fait représenter sur la même image qu'un personnage divin ou saint, il n'agit pas comme n'importe quel autre fidèle du Christ : la démarche d'un fidèle ne manifeste évidemment que sa piété personnelle, tandis que celle du basileus engage à sa suite tout l'Empire qu'il représente. C'est ce que d'ailleurs ne manque pas de noter, indirectement, l'auteur de la description de l'image des Blachernes, en affirmant que les travaux d'aménagement entrepris par Léon I[er] et Vérine avaient contribué à augmenter la puissance de l'Empire [6], Autrement dit : c'est bien en chefs suprêmes de l'Empire chrétien que l'empereur Léon I[er] et son jeune collègue et petit-fils se tiennent devant le trône de la Vierge avec l'Enfant divin, et ils s'y trouvent, en prière, pour recevoir, par la Théotocos, ce surcroît de puissance qui leur a permis d'entreprendre leurs travaux dans le grand sanctuaire du culte marial.

Un peu moins d'un siècle sépare cette image d'une autre, analogue, et qui elle aussi n'existe plus. Il s'agit même cette fois de deux figurations symétriques : brodées sur les rideaux de la clôture du chœur de Sainte-Sophie, à Constantinople, elles montraient, l'une Justinien I[er] et Théodora bénis par le Christ, et l'autre les mêmes souverains bénis par la Vierge. C'est ce qu'on apprend par une brève mention de ces broderies dans la fameuse *ecphrasis* versifiée de Sainte-Sophie par Paul Silentiaire *(Descr. S. Sophiae*, v. 802-804, p. 38-39, Bonn) :

ἐν δ' ἑτέροις πέπλοισι συναπτομένους βασιλείας
ἄλλοθι μὲν παλάμαις Μαρίης θεοχύμονος εὕροις,
ἄλλοθι δε Χριστοῖο θεοῦ χερί...

Des images du même genre, c'est-à-dire des représentations simultanées d'un empereur et du Christ ou d'un saint, ne sont devenues fréquentes qu'après les iconoclastes, probablement à la faveur d'une extension générale de l'iconographie religieuse sur le domaine de l'art impérial (extension qui fait pendant à une influence progressive de l'Église, sur la Cour et la vie qu'on y mène). Aux VIe et VIIe siècles, la séparation des arts de l'Église et du Palais est encore observée systématiquement. Et c'est pourquoi les figurations de ce temps, qui par exception réunissent images impériales et images sacrées, ou qui installent des figurations du Christ – directes ou symboliques – sur des objets confectionnés dans les ateliers officiels ou favorisés par les chefs de l'État, sont plus que des preuves d'acceptation de l'art sacré par les empereurs. Ce sont des représentations d'une démarche auprès du Christ ou d'une attitude caractéristique du chef de l'Empire chrétien à l'égard de son Seigneur céleste. Or, ceci nous importe, car les quelques figurations de ce genre que nous possédons encore, pour la période pré-iconoclaste, nous permettront ainsi de mieux comprendre ce que les empereurs des VIe et VIIe siècles demandaient aux images sacrées, lorsqu'ils prenaient l'initiative de la confection d'images de ce genre. C'est le caractère ou la fonction des objets qui supportent ces images qui nous aideront à surprendre l'intention des souverains donateurs.

Au début de l'ère byzantine, du temps de Constantin et de ses fils fondateurs de l'Empire chrétien, il n'a pas été question de figurer, auprès de l'empereur chrétien ou, de quelque façon que ce soit, sur des objets d'usage officiel, le Christ, la Vierge ou les saints. On se rappelle cependant le désir que Constantina, fille de Constantin, exprima de posséder un portrait du Christ [7]– fort logiquement, elle pensa en trouver en Palestine –, et la

réponse d'Eusèbe qui, irrité par cette démarche, explique à la princesse pourquoi elle était irrecevable. Si personnelle qu'a pu être cette opinion, rien ne laisse supposer – malgré certaines légendes médiévales [8] – la présence d'effigies du Christ sur des monnaies de Constantin (la Main Divine y est seule à figurer Dieu) [9], et pas davantage dans les palais impériaux, du IVe siècle, à Constantinople, Milan, Rome et ailleurs. Si dès 400 environ, à Saint-Jean de Ravenne, il y eut des portraits en mosaïque de plusieurs empereurs et impératrices [10] sur les murs du chœur, il y a toutes les chances que ces portraits impériaux aient été aussi indépendants des images religieuses que ceux de Saint-Vital et de Saint-Apollinaire in Classe, à Ravenne, au siècle suivant. Et d'autre part – fait significatif – l'iconographie très officielle de la base, aujourd'hui détruite, de la colonne d'Arcadius, à Constantinople [11], ne fait intervenir nulle part une image du Christ, quoiqu'elle ait eu à représenter la puissance du Christ qui assura la victoire des empereurs sur les barbares. Cette puissance y est bien figurée, mais sous l'aspect du symbole de la croix instrument des triomphes chrétiens.

Cette façon symbolique de figurer le Christ (par la croix ou le monogramme) s'était fermement établie à la Cour de Byzance, parce que liée à la mémoire du fondateur de l'Empire chrétien et plus spécialement à l'histoire de sa « conversion » miraculeuse. C'est ce qui explique, en particulier, les initiatives de certains empereurs des VIe et VIIe siècles qui, à cette époque relativement avancée, ont entrepris d'étendre à l'iconographie très officielle de la Cour les symboles constantiniens du Christ inspirateur et guide des souverains de Byzance, et de mettre ainsi ces symboles en présence d'images impériales (v. *infra).*

À ma connaissance, le premier exemple conservé d'images rapprochant le Christ et un empereur byzantin



2 : Diptyque du consul Justin. Détail. Berlin, musée archéologique. Photo du musée.

n'est pas plus ancien que le milieu du VIe siècle. Cet objet est d'ailleurs une pièce officielle, puisqu'il s'agit d'un diptyque consulaire. Il a appartenu à l'avant-dernier des consuls de Constantinople, Justin, parent de l'empereur et futur concurrent de son homonyme Justin II à la succession de Justinien. Le diptyque, qui appartient au K.-Friedrich Museum, est daté de 540 : c'est le plus tardif des diptyques en ivoire qu'on connaisse (fig. 2) [12]. L'absence de pièces analogues postérieures explique peut-être ce fait singulier : le diptyque de Justin est seul à offrir, à côté des portraits traditionnels du consul en charge et des empereurs régnants, une image du Christ. Aucun autre diptyque consulaire – tous sont antérieurs à celui de Justin – ne présente l'effigie du Christ : il y a donc de bonnes raisons de croire que c'était là une innovation. Mais l'usage des diptyques consulaires ne s'étant pas prolongé au-delà de 540 (ou 541), on n'est pas surpris de ne pas avoir d'autres images du Christ sur ce

genre de produits de l'art officiel. Sur le diptyque de Justin, le Christ apparaît deux fois, sur chaque volet, et chaque fois entre les images du couple impérial, Justinien et Théodora. Les images brodées des rideaux, à Sainte-Sophie (v. *supra*, p. 44) ont pu ressembler à ces groupes de trois images.

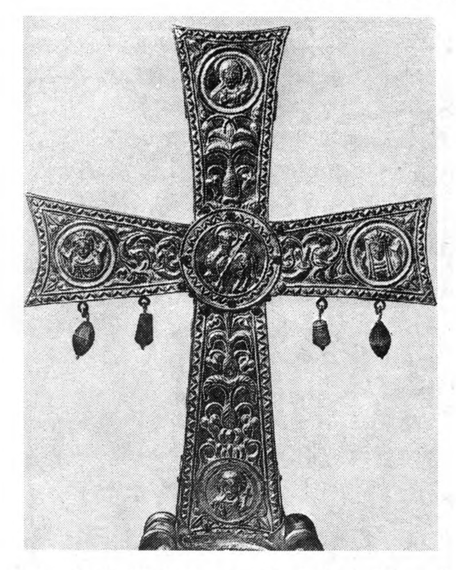
D'autres objets de l'art officiel du VIe siècle nous mettent en présence d'images du Christ. Il y a d'abord le diptyque impérial (l'un des deux volets seulement) du Louvre, qu'on connaît sous le nom de Barberini (fig. 3). De composition plus complexe, comme on sait, il présente, au-dessus d'un empereur à cheval, triomphant, une image du Christ qui, comme le Christ sur le diptyque consulaire de Justin, est enfermé dans un médaillon. Elle y apparaît flanquée des signes du soleil, de la lune et d'une étoile. Le deuxième volet, qui ne pouvait être décoré que de motifs symétriques, offrait certainement une autre image du Christ, qui faisait pendant à celle qu'on connaît, et qui devait surmonter vraisemblablement une image d'impératrice. R. Delbrueck est le seul savant qui ait essayé de justifier l'attribution de l'ivoire du Louvre à un empereur déterminé [13], Pour lui, c'est Anastase, ce qui ferait dater l'objet de 500 environ. Avec raison, il trouve une certaine ressemblance entre la tête de l'empereur-cavalier de l'ivoire et le profil d'Anastase sur une de ses monnaies, mais cette ressemblance n'étant pas très marquée, d'autres attributions restent parfaitement justifiées. Je pense notamment à des rapprochements possibles avec Justin Ier, Justinien Ier et même Justin II. Mais si l'iconographie monétaire n'interdit pas ces rapprochements, l'absence de portraits de profil, comme pour Anastase, rend les comparaisons encore plus incertaines. En revanche, la parenté indéniable qui existe entre le style du diptyque Barberini et celui des ivoires de la chaire de Maximien, à Ravenne,



3 : Volet d'un diptyque impérial. Paris, Louvre. Photo Giraudon.

nous inviterait plutôt à avancer la date de l'ivoire du Louvre (plutôt que de reculer celle, bien plus certaine, de la chaire épiscopale, comme le proposait M. Delbrueck). Cela nous ferait revenir à l'identification de l'empereur-cavalier avec Justinien, comme on l'admettait avant M. Delbrueck, et à une date très proche de celle du diptyque consulaire de Justin (540). Ces deux plus anciens exemples d'images impériales rapprochées de représentations du Christ seraient donc probablement contemporaines, et l'une et l'autre évoqueraient le Christ à propos de portraits de Justinien Ier.

Le troisième exemple d'images du Christ rapprochées d'images impériales n'est postérieur que de quelques décennies [14], Je pense aux reliefs qui représentent le Christ, deux fois, entre Justin II et l'impératrice Sophie,



4 : Croix de Justin II. Vatican, sacristie de la basilique Saint-Pierre. Photo Anderson, Rome.





5-6 : Détails de la figure 4.

aux deux extrémités des branches verticales d'une croix-reliquaire en argent doré que ces souverains offrirent à la ville de Rome et qui est aujourd'hui au Trésor de Saint-Pierre (fig. 4-6). Les noms des deux donateurs et celui de Rome en tant que bénéficiaire de leur offrande sont mentionnés dans l'inscription qui occupe le revers de la

croix : LIGNO / TVO / CHRISTVS / HVMANVM / SVBDIDIT / HOSTEM / DAT / ROMAE / IVSTINVS / OPEM / ET / SOCIA / DECOREM.

La dédicace « à Rome » doit peut-être son laconisme à l'espace exigu réservé à l'inscription. Mais des arguments de ce genre n'étant jamais très valables (s'il le faut, on s'arrange pour faire tenir quelques mots de plus), je pense plutôt au don solennel d'une parcelle de la vraie croix à la ville de Rome, – offrande impériale qui est à rapprocher d'un envoi semblable du même Justin II à sainte Radegonde. Mais, sur le reliquaire envoyé à Rome, le bois de la croix est accompagné d'images du Christ et de portraits des empereurs, qu'on ne voit pas sur le reliquaire de Poitiers. Il est probable que l'offrande de ce dernier n'était que la manifestation d'une piété toute personnelle de Justin II, tandis que la croix destinée à Rome était une offrande officielle du souverain à l'ancienne capitale de l'Empire, et rejoignait, ainsi, par ce caractère public, des objets tels que les diptyques.

Toutes ces images où l'on voyait le Christ au-dessus ou entre les figures impériales offraient le pendant iconographique à la formule : ἐν Χριστῷ βασιλεύς.

Mais plusieurs autres faits, chronologiquement antérieurs, intéressent notre propos, et tout d'abord l'apparition, aux confins est de l'Empire, de la fameuse image du Christ *achiropiitos*, ou Sainte-Face « non faite par la main des hommes ». On ne saurait évidemment ranger *l'achiropiitos* parmi les œuvres d'art, mais son origine mystérieuse mise à part, son histoire, à la fin du VI[e] siècle et au début du VII[e], nous apporte un témoignage de tout premier ordre sur l'attitude des empereurs à l'égard des images saintes. Car, de toute façon, il s'agit d'une image sainte, et, une fois encore, d'une image du Christ : première icône que des chronographes byzantins daignent mentionner et qui le doit à la guerre persique à la

conduite de laquelle elle se trouva mêlée : l'icône, qui après la Querelle des Images sera évoquée à tout propos, fait son entrée dans l'histoire byzantine lorsque les empereurs s'avisent de la mettre à profit pour s'assurer la victoire sur la Perse.

On se rappelle que Justinien, occupé en Occident, tenait essentiellement à la paix en Orient, et qu'il a été heureux de conclure avec la Perse sassanide une « paix éternelle » (532). Certes, en 540, sous Chosroès, les Iraniens attaquèrent l'Empire sans dénoncer ce pacte de « paix éternelle » ; mais Justinien se borna à les refouler, et s'empressa de revenir à l'état de paix. L'attitude de son successeur, Justin II, fut différente. Ayant eu l'imprudence de rallumer la guerre persique, il dut la soutenir – généralement avec insuccès – pendant tout son règne. Il la légua même à son successeur, Tibère II, et celui-ci, au sien, Maurice. Celui-ci conduisit les hostilités avec plus de bonheur et les arrêta momentanément par un traité avantageux pour Byzance. Mais, comme Justin II, Phocas rouvrit les hostilités pour le malheur de l'Empire, qui une fois encore eut à soutenir cette campagne épuisante pendant plusieurs décennies. Ce fut seulement Héraclius – à la veille de l'invasion inattendue des Arabes de Mahomet – qui l'emporta définitivement sur les Perses, et fit triompher l'Empire chrétien sur l'Empire zoroastrien. C'est à dessein que j'emploie ces deux dernières expressions, car, de la mort de Justinien Ier (576) au triomphe d'Héraclius sur les Perses (628), tout un demi-siècle d'histoire se place entièrement sous le signe d'une guerre cruelle et presque incessante entre Byzance et l'Iran. Dès avant 576, depuis l'attaque soudaine de Chosroès en 540, cette guerre avait été jugée, du côté byzantin, comme une lutte à mort entre deux religions qui avaient leurs sorts respectifs liés à deux Empires aux prétentions universelles et également conscients de la

mission qu'ils assignaient l'un et l'autre. Emporté au nom et par l'intervention du Christ ou d'Ahura-Mazda, le triomphe final devait ouvrir l'ère du règne universel du vainqueur. Très suggestives sont, à cet égard, les paroles de Procope (parlant de l'invasion des armées de Chosroès, en 544) : « Chosroès, roi de Perse, s'est levé non contre Justinien, mais contre le Dieu que vénèrent les chrétiens [15] » Et à cette déclaration de l'historien de Justinien, qui marque le début de la campagne de 544, fait écho, presque mot pour mot, le manifeste de la victoire finale, proclamé par Héraclius en 628 *(Chronique pascale) :* Chosroès (II), le vaincu, était l'impie orgueilleux qui s'éleva contre le Christ. Il est le θεομάχος (celui qui combat Dieu), le θεομίσητος (celui que Dieu hait). Les armées byzantines, φιλοχριστοί, l'ont jeté dans le précipice, elles ont effacé sa mémoire, etc. [16]. Toute la proclamation d'Héraclius triomphateur est truffée ainsi de citations des psaumes, dans leurs passages relatifs aux ennemis du Seigneur. De son côté, le poète officiel d'Héraclius, Georges Pisidès, montre que, pendant cette guerre *religieuse*, les Byzantins se nourrissaient d'idées très semblables [17]. Pour Pisidès, Héraclius et ses armées chrétiennes avaient à anéantir la religion des Perses, parce que fausse, et faire triompher la religion vraie, le christianisme ; et il emploie, pour expliquer le rapport entre les deux croyances, les termes juridiques de « légitime » (γνήσιον) et d'« illégitime » ou « bâtarde » (νόθον) : les chrétiens croient en ce qui remonte « légitimement » à Dieu ; tandis que les Perses, eux, s'attachent à des superstitions, qui sont des traditions « bâtardes ». La guerre contre les Perses est donc une lutte contre l'impiété des Sassanides et de leur État. Or, l'impiété est un crime que l'empereur chrétien est tenu de supprimer. La guerre qu'Héraclius conduit contre Chosroès II est une opération de police chrétienne. Son armée est « la

justice en marche » (δικη κἰνουμένη), ou bien encore cette guerre entre Héraclius et Chosroès est comme une course à l'hippodrome impérial, mais elle a pour hippodrome la Terre entière, pour spectateurs tous les hommes, et pour arbitre Dieu lui-même [18].

C'est dans l'ambiance de cette guerre qui mettait aux prises deux religions universelles, et dont l'enjeu, croyait-on, était la domination mondiale, que s'inscrivent les faits qui intéressent l'histoire des images religieuses. C'est alors, en effet, qu'on voit des empereurs, les uns ressusciter les figurations symboliques de Constantin, et les autres faire appel à des images du Christ et de la Vierge, pour leur confier leur propre sort ou le sort de l'Empire.

Après les quelques années du règne de Justin II frappé de folie, Tibère hérita en même temps (578) du trône impérial et de la guerre persique. Les grandes guerres avec la Perse ramenaient à la mémoire le IVe siècle, et son héros impérial et chrétien, Constantin. Aussi, dès son avènement, Tibère joignit-il à son nom celui de Constantin, et ses émissions monétaires témoignent du désir qu'il eut sans cesse de « renouveler » le siècle de Constantin. C'est lui le premier qui – obéissant à une vision (?) [19] – fit représenter sur le revers de ses *solidi* d'or la croix dressée sur des marches et accompagnée de la légende *Victoria Augustorum* [20]. C'était évidemment une façon de déclarer que, dans sa guerre contre les Perses, l'empereur entendait renouveler les triomphes que Constantin s'était assurés par le signe de la croix. On ne connaît pas, il est vrai, de monnaies constantiniennes marquées d'une croix, mais Tibère II pouvait croire qu'il y en avait eu, comme le faisaient les patriarches de l'Orient qui écrivirent à l'empereur Théophile dans la première moitié du IXe siècle (v. *supra*, p. 46) ; quant au type de la croix qu'il adopta pour le revers de ses *solidi* d'or, il s'inspira très vraisemblablement de la croix monu-

mentale que Constantin aurait fait élever au « Forum de Constantin » et qui s'y trouvait toujours, entourée d'une grande vénération [21]. Il est bien plus vraisemblable, en effet, que ce soit un monument constantinien de Constantinople, ou réputé tel, qui ait donné naissance à la formule – entièrement nouvelle en numismatique – de la croix dressée sur des gradins [22].

Tibère reprit le thème de la croix au revers de ses pièces d'argent. Cette fois, les marches de la base n'y sont plus et une couronne encadre la croix. Mais la valeur épiphanique de celle-ci est mise en évidence mieux qu'ailleurs par l'inscription qui l'accompagne : *Lux mundi*, un équivalent ou presque de *salus mundi* qui se lit sur la croix paradisiaque de l'abside, à Saint-Apollinaire in Classe, œuvre presque contemporaine. *Lux mundi* comme symbole de l'Empire rappelle bien les visées universelles de l'État chrétien, à l'époque des guerres renouvelées avec l'autre « œil du monde » qu'était la Perse.

D'autres pièces d'argent reviennent à un symbole authentiquement constantinien, le monogramme du Christ, et le choix de ce thème prouve que chez l'empereur l'idée d'une *renovatio* constantinienne était loin d'avoir été passagère. On sait, d'ailleurs, que sur certains *solidi* il se faisait figurer en consul, brandissant la *mappa*, et tenant le sceptre orné de l'aigle romaine (fig. 7) : plus hardi que les iconographes des diptyques consulaires du VIe siècle, et plus systématique dans l'expression de son idée d'Empire *chrétien* à la façon de Constantin, Tibère II fit surmonter d'une petite croix la tête de l'aigle romaine de son sceptre (fig. 7). Enfin, on sait de lui qu'il renouvela l'usage romain des grands médaillons d'or frappés par les empereurs à l'usage des chefs des États étrangers et notamment des princes barbares. Aucun exemple ne nous en est conservé, mais l'on sait par Grégoire de Tours



Monnaie 7 : Tibère II.

(Hist. Franc., VI, 2) que Tibère en avait envoyé, qui pesaient une livre pièce, au roi franc Chilpéric. L'avers y offrait une image de l'empereur, tandis qu'au revers on le (?) voyait sur un char de triomphe, là encore conformément à une formule de l'iconographie antique, dont le maintien nous est certifié pour le règne de Constantin et de Constance [23].

Les symboles constantiniens que Tibère II introduisit dans l'iconographie monétaire au début de la guerre persique furent maintenus pendant très longtemps en ce qui concerne leur type principal, c'est-à-dire la croix dressée sur une base de plusieurs marches. Pendant tout le VIIe siècle et le VIIIe, empereurs orthodoxes et souverains iconoclastes s'en sont servis avec une égale constance (v. *infra* sur les émissions iconoclastes). Cependant au




Monnaie 8 : Héraclius.

VIIe siècle, deux innovations de détail sont venues s'ajouter au type établi sous Tibère, qu'on continua à employer parallèlement. Sous Héraclius, les « milesiaria doubles » en argent (depuis 615) (fig. 8) encadrent la croix du revers, avec ses marches (et le globe qui la sépare de ces marches), de cette légende : *Deus adiuta Romanis*, qui est nouvelle (cri de guerre des soldats chrétiens) et qui souligne la fonction militaire de la croix dans toutes ces monnaies : plus que jamais elle est l'équivalent du signe constantinien, monogramme ou croix, par lequel on devait vaincre. Cette image de la croix victorieuse prend un caractère pathétique, lorsqu'elle apparaît sur les monnaies d'Héraclius. On se souvient en effet, que c'est pendant son règne, en 615, que la relique de la Croix, Jérusalem, avait été emportée par les Perses et retenue loin de l'Empire jusqu'en 628. Les monnaies d'Héraclius, pour les Romains qui appellent l'aide de la Croix, s'adressaient donc à une relique retenue dans le camp ennemi : par-dessus les frontières on lui demandait d'agir en faveur des Romains, démarche curieuse qui montre à quel point, dans la pensée byzantine des VIe-VIIe siècles, la croix était un palladium de l'Empire. Tibère II fut le premier à le consacrer par ses symboles monétaires, et



Monnaies 9-10 : Constant II.

il est possible que Chosroès s'empressa de s'en saisir, à Jérusalem, *parce que*, depuis Tibère II, l'iconographie officielle avait fait connaître partout que la croix était l'agent de la victoire byzantine [24].

La deuxième innovation apparaît sur certains *solidi* du règne suivant (fig. 9, 10) : comme Constant II avait à s'y faire représenter avec ses trois fils, augustes et césars, et qu'il n'y avait pas assez de place à l'avers de la pièce, on n'hésita pas à figurer les deux plus jeunes princes au revers de la monnaie, de part et d'autre de la croix sur marches qui y est représentée comme d'habitude depuis Tibère II. Manifestement, il ne s'agit que d'une adaptation d'un cas particulier – la présence simultanée de quatre princes – à la formule iconographique consacrée

depuis près d'un siècle. Les césars apparaissent au revers seulement parce qu'on n'avait pas la place de les représenter à l'avers ; aucun lien particulier ne les lie à la croix sur escalier à côté de laquelle ils se trouvent. Ces monnaies ne sauraient donc être citées parmi les émissions qui réservent les deux côtés de la pièce aux portraits des souverains (comme plus tard sous les iconoclastes), mais elles annoncent d'autres monnaies des empereurs iconoclastes où, pour des raisons dynastiques, on occupe toutes les surfaces de l'émission par des portraits des membres de la famille régnante.

Tous les types monétaires que je viens de rappeler remontent ainsi aux initiatives de Tibère II en vue d'une *renovatio* des traditions constantiniennes telles qu'il pouvait les imaginer, et ses initiatives, on l'a vu, sont à rapprocher du déclenchement de la guerre religieuse contre la Perse mazdéenne. Or c'est chez les historiens de cette guerre qu'on trouve aussi les premières mentions datées de la fameuse image du Christ « achiropiite » ou « non faite avec les mains ». Cette image merveilleuse accompagne l'armée byzantine, alors en campagne contre les Perses : en 586, sous Maurice, elle assiste au combat de la rivière Arzamon [25]. Il est vrai que des textes hagiographiques font remonter l'apparition de cette image miraculeuse aux dernières années du règne de Justinien et la font intervenir notamment en faveur d'Édesse assiégée par les Perses, lors de leur raid de 544 [26]. Mais les textes grecs et syriens, qui racontent les conditions dans lesquelles furent trouvées, à brefs intervalles, les achiropiites de Camouliana et de Césarée en Cappadoce, de Diobulion dans le Pont et d'Édesse en Osroène, sont beaucoup moins sûrs quant à leur date initiale, et pourraient bien correspondre à des rédactions postérieures des récits de l'invention, plus ou moins conformes à la tradition des écrits de ce genre [27]. Le fait est que, inconnues jusque-

là, ces achiropiites du Christ émergent brusquement à la fin du VIe siècle et en rapport avec la guerre persique. On remarquera également que Procope, un contemporain de l'attaque perse contre Édesse, en 544, ne connaît à Édesse aucun apotropée en dehors de la lettre manuscrite du Christ au roi Abgar [28] ; mais l'historien de l'Église, Évagre, qui écrit peu après 593, attribue la victoire des chrétiens sur les Perses mazdéens à l'image achiropiite du Christ (qui aurait été envoyée à Abgar en même temps que la lettre) [29]. Ce recoupement confirme donc les indications des autres textes : lorsque, pour la première fois, une image achiropiite peut être rattachée à un fait historique, elle nous apparaît comme une image du Christ mise à la disposition du commandement des armées byzantines en campagne contre les Perses, et les généraux s'en servent comme d'un palladium. À la fin du VIe siècle, on lui attribue déjà la libération d'Édesse, survenue cinquante ans plus tôt [30]. Mais si la présence effective de la Sainte Face à Édesse, dès 544, est aussi incertaine que le premier transfert de l'achiropiite de Camouliana à Constantinople, en 574 (fait rapporté seulement par Cedrenus au XIIe s.) [31], nous nous retrouvons à nouveau sur un terrain plus ferme en apprenant que, au début de sa campagne de 622, Héraclius l'avait lui-même portée dans ses mains et montrée aux troupes qui allaient combattre les Perses [32].

Autrement dit, les deux achiropiites du Christ (ainsi que leurs répliques de Cappadoce et du Pont, ou encore de Mélitène) se manifestent lors de la grande reprise des guerres persiques, dans la deuxième moitié du VIe siècle et au début du VIIe, et dans la zone même des opérations militaires ou, mieux, dans la zone du stationnement des armées byzantines. N'y aurait-il pas lieu, dans ces conditions, de lier l'apparition de ce genre d'images du Christ aux entreprises militaires de l'Empire, face aux Perses

infidèles ? Les achiropiites auraient pu être « inventées » par les soins du gouvernement impérial ou plutôt mises en valeur par les autorités byzantines (et à cause de cela mentionnées par les historiens de l'époque), *parce que* ces icônes merveilleuses pouvaient être chargées d'une fonction religieuse dans la conduite d'une guerre croisade : en effet, on les trouve là et *quand* la puissance militaire de l'Empire chrétien a pu en avoir besoin. D'ailleurs, on n'a qu'à lire Georges Pisidès pour comprendre – à travers son langage poétique – ce qu'un porte-parole d'Héraclius avait à reconnaître dans l'achiropiite du Christ. Élevée au-dessus des troupes, au moment du départ, l'icône était un « mot de défense », c'est-à-dire un mot de passe envoyé par Dieu – arbitre de la « course » qui commençait et qui mettait aux prises les chrétiens et les mazdéens [33]. Autre façon de reconnaître dans l'achiropiite un gage de la victoire : elle serait, dit Pisidès, comme le rameau d'olivier qui fit connaître à Noé le salut prochain qui l'attendait [34]. Enfin et surtout, l'achiropiite est mot de passe et promesse de triomphe, parce qu'elle renouvelle l'incarnation du Logos. Elle a été envoyée aux fidèles de Dieu, comme autrefois le Logos incarné [35]. C'est cette œuvre nouvelle de Dieu en faveur des hommes qui est entre les mains d'Héraclius conduisant ses troupes à la destruction finale de l'Empire mazdéen. Porteur de la très pure image « d'en haut » (ἒκεις ἄκραντον τὴν ἀφ' ὕψους εἰκόνα) [36], il devint nécessairement « vainqueur de tout » παφφενῆς νικηφρος [37], et Dieu – arbitre de la course entre les deux Empires – lui ouvre les portes cosmiques, c'est-à-dire probablement l'accès au pouvoir *universel* après destruction de l'Empire adverse. Présentée comme un gage, un symbole et un instrument de la victoire du souverain chrétien, l'achiropiite s'apparente à la croix, et effectivement, dans *l'Expédition persique*, Pisidès évoque

par deux fois la croix en la chargeant des mêmes fonctions, ou presque, que l'icône miraculeuse : avant la bataille, Héraclius « dresse le *bois* » (ὑψούμενον τὸ ξυλον)[38], qui domine alors le *feu*, que vénèrent les Perses ; puis, dans un autre combat, l'empereur, « nouveau Moïse », étend au-dessus de l'ennemi « mieux que les bras, la croix »[39]. Pisidès explique ailleurs l'effet sur l'ennemi de ces procédés de magie : il y compare l'achiropiite du Christ à la Gorgone qui transforme en pierre ceux qui la regardent[40]. C'est à cette vision terrible de l'« écriture non écrite », comme Pisidès appelle l'achiropiite, que Constantinople a dû son salut, en 626, lors de l'attaque simultanée des Avares et des Perses : φρικτὸν εἶδος τῆς γραφῆς τῆς ἀγράφου[41]. Pisidès revient ici sur les expressions et les idées que l'achiropiite lui avait déjà inspirées, dans son *Expédition persique* : l'image surnaturelle du Christ est comme un plaidoyer en faveur des fidèles de Dieu ; aussi l'ennemi qui l'aperçoit voit-il sa propre condamnation : il se dit que l'empereur byzantin, qui possède l'image thaumaturge, a dû intercepter aussi, par malice, la décision du juge suprême. La défaite de l'ennemi du basileus est par conséquent inéluctable, et sera due à son impiété, car il est aussi impie de combattre l'achiropiite que le Christ, la première renouvelant l'œuvre de salut accomplie par le second[42].

L'image miraculeuse du Christ est ainsi, pendant les guerres persiques des VIe et VIIe siècles, ce que le *labarum* fut du temps de Constantin, deux siècles plus tôt, et il est possible qu'il y ait là plus qu'une simple ressemblance de situation. La reprise de la guerre contre la Perse renouvelait un état des choses qui était typique pour le IVe siècle. Les Byzantins ne l'ignoraient point et l'on se souvient que l'empereur Tibère II s'était empressé de prendre le nom de Constantin au moment où il s'emparait du pouvoir. Un peu plus tard, le fils aîné d'Héraclius

fut appelé, lui aussi, Constantin. Par ailleurs – on l'a vu – le même Tibère II a fait reprendre plusieurs symboles monétaires de la numismatique constantinienne, et c'est l'une de ces formules constantiniennes, renouvelée alors, qui deviendra le symbole préféré des émissions byzantines pendant plus de deux siècles : la croix dressée sur des marches.

Il serait tentant de supposer que, apparue en pleine guerre persique, l'achiropiite (ou les achiropiites) était une espèce de nouveau *labarum* qui – restant dans le cadre des souvenirs constantiniens – se serait vu attribuer une origine aussi mystérieuse et dans la même intention : elle devait servir de signe de ralliement et de *sacrum* aux armées impériales, qui étaient les armées du Christ. La lettre apocryphe des trois patriarches d'Orient à Théophile, lettre qui est antérieure au transfert de l'achiropiite d'Édesse à Constantinople (944 rappelle sa présence dans cette ville (Édesse) ; elle se glorifie, dit la lettre, de cette icône du Christ comme d'un sceptre impérial (ὥσπερ σκῆπτρον βασιλικόν) [43] : il était normal évidemment qu'un sceptre d'empereur soit couronné par l'image de son souverain suprême, le Christ. D'ailleurs un rapprochement du *labarum* et de l'achiro-piite (d'après les images qu'on en connaît et dont aucune n'est antérieure au XIe siècle) n'est point impossible [44] quant à la forme de ces objets. De part et d'autre c'est un tissu précieux (pourpre ou blanc avec dessins fins) en forme de rectangle, parfois un carré, le plus fréquemment couché. Il est muni de franges, sur un seul ou sur deux côtés. Il est décoré de plusieurs disques de grandeur inégale : sur celui du milieu se profile la tête du Christ ; sur les autres, qui peuvent être deux ou quatre, on lit les initiales du Christ ou NIKA, ou encore on voit de petites croix. Des disques de grandeurs diverses décorent aussi les *vexilla* romains, et quelquefois c'est dans leur cadre que s'inscrit



Monnaie 11 : Artavasde. Monnaie 12 : Constantin VI et Irène.

le portrait de l'empereur régnant. Le mot NIKA apparaît sur une réplique de la Sainte Face à Nereditsi près de Novgorod (vers 1198), et celle-ci se distingue aussi (avec quelques autres exemples analogues) par la pourpre du tissu de base [45] ; elle garde, dirait-on, un souvenir direct des victoires que l'achiropiite-étendard avait assurées à l'Empire byzantin, et ressemble en même temps à la croix, autre instrument de la victoire impériale [46] : les deux syllabes, séparées de part et d'autre de la croix [47], du mot NIKA sont banales, et, confirmant Georges Pisidès, les monnaies d'Héraclius présentent, autour de la croix, une formule inspirée par le ἐν τουτῷ νικᾷς constantinien (v. *supra*, p. 55 et fig. 8). Un siècle plus tard, sur les pièces en argent (fig. 11, 12), la même croix sera accompagnée du mot NIKA que nous venons de trouver sur l'achiropiite de la fresque de Nereditsi. Quant à la tête de Christ, qu'on voit au milieu de l'achiropiite,

sur un disque, elle correspond à la tête de l'empereur régnant (ou des empereurs régnants) qui est au milieu de chaque *vexillum.* Nous savons par deux miniatures du VIe siècle (Évangile de Rossano) [48] que ce genre de *vexilla* (sauf les franges) était encore en usage, à Byzance, à l'époque de l'apparition des achiro-piites du Christ.

L'achiropiite était comme un *vexillum* – de forme normale à Rome et à Byzance – de l'empereur Jésus-Christ, et certains textes liturgiques reflètent cette façon de considérer la Sainte Face.

On se souvient que la première mention, qu'on puisse dater, de l'achiropiite d'Édesse se rencontre chez Évagre peu après 593. À cette date, la Sainte Face se trouvait sûrement à Édesse. De la fin du VIe siècle à 944, elle a dû y rester, et c'est là, à la cathédrale, qu'on lui consacrait un office spécial. L'*ordo* de cet office [49] nous apprend que l'achiropiite y apparaissait posée sur un trône et portée processionnellement avec ce trône. Avant de l'installer, pour la cérémonie, dans le chœur, derrière l'autel, elle était portée solennellement autour de l'église, avec une escorte de σκῆπτροι χρυσοί, de douze rhipidia, d'encensoirs et de lampes. C'étaient bien les honneurs d'une « pompe triomphale » de souverain qu'on rendait ainsi à l'achiropiite (enveloppée dans un voile blanc et un voile *pourpre,* et ces égards sont à rapprocher de ceux dont fut l'objet l'achiropiite de Camouliana, selon un fragment syriaque de son histoire. Selon ce texte qui remonte à un récit du VIe siècle [50], l'image avait été portée alors d'une ville d'Asie Mineure dans une autre (pour favoriser une collecte d'argent en vue d'une reconstruction d'église), et ce voyage, pour l'auteur du récit, était l'image d'une nouvelle parousie du Sauveur. Ce voyage d'une achiropiite à travers l'Asie Mineure et le tour qu'on faisait faire à l'autre, pendant l'office annuel à Édesse, exprimaient cette pensée que nous connaissons

déjà, à savoir que l'achiropiite est comme une incarnation renouvelée, et que, avec elle, le Christ était revenu encore une fois dans le monde : avertis, les chrétiens lui rendaient les honneurs dus au roi, en devançant l'*adventus* final du Christ triomphant.

À Constantinople, en 944, après un autre voyage à travers l'Asie Mineure, orchestré selon le modèle des entrées triomphales des empereurs, on déposa l'achiropiite d'abord dans le petit oratoire de la *Soros* réservée à la relique du costume de la Vierge (l'image fut donc assimilée à une grande relique), puis portée dans le Chrysotriclinos ou salle d'audience des empereurs et déposée sur le trône même du souverain [51]. On faisait de même pour la croix, pendant les cérémonies du 13 mai [52], et pour le livre des Évangiles, le jour des Rameaux [53] : dans tous ces cas évidemment le trône de l'empereur s'identifiait à celui du Christ. Présent par la croix, par l'Évangile ou par l'achiropiite, le Christ – on le rappelait par cette cérémonie – gouvernait lui-même l'Empire chrétien. En dehors des cérémonies qu'on vient d'évoquer, une mosaïque du Chrysotriclinos (fin du VIe siècle) [54] exprimait la même idée, en montrant au-dessus du trône de l'empereur un Christ en majesté.

Aucune iconographie ne pouvait mieux exprimer l'idée maîtresse de l'Empire chrétien, tel que l'avait défini Eusèbe à travers l'expérience constantinienne : l'Empire sur terre est reflet du Royaume céleste du Logos, son modèle. Étant donné que le Chrysotriclinos a été décoré par les soins de Tibère II Constantin, la mosaïque du Christ en majesté représenté au-dessus du trône impérial (mosaïque dont l'existence nous est certifiée pour l'époque pré-iconoclaste) a toutes les chances d'avoir été conçue par ce souverain lui-même. D'ailleurs, elle prit facilement place, dans la série des symboles et des noms qu'il remit en honneur (dans l'espoir de voir revenir à

leur suite la gloire du règne de Constantin), à côté des images du Christ, sur la croix-reliquaire qu'il offrit à la ville de Rome, auprès de son propre portrait et de celui de sa femme. Revenant à l'achiropiite, soulignons pour finir la nouveauté de la situation, du point de vue de l'État : de Tibère II à Héraclius, pendant quarante ou cinquante ans, cette Sainte Face compta parmi les grands trésors religieux de l'Empire byzantin, et fut chargée des plus hautes missions lors de la lutte décisive contre la Perse mazdéenne.

La formule monétaire nouvelle de Tibère II maintenue par ses successeurs, à savoir la croix dressée sur des marches, était un signe ou un symbole de la victoire des empereurs chrétiens. C'est ce que proclamait la légende qui l'entoure : *Victoria Augusti* (ou *Augustorum)*, – inscription qui nous prouve en même temps que la croix des revers de monnaies, depuis Tibère II, est un équivalent chrétien (et constantinien) de la Nikè païenne. Car jusque-là c'était la Victoire, souvent ornée d'une croix, qui figurait à la même place, accompagnée de la même légende.

Une substitution du même genre, et aussi évidente, avait eu lieu une première fois dans la numismatique du Ve siècle. Elle fut donc reprise dans la dernière moitié du VIe, avec un succès qui resta durable, et c'est alors que la même méthode de remplacement de la Nikè par une image chrétienne fut étendue au domaine voisin de la sigillographie impériale. Fait significatif pour l'époque : l'image qui remplaça la Victoire fut une Théotocos avec l'Enfant. Ici encore le procédé de substitution est certain : sur les revers des sceaux des empereurs Justin II et Tibère figure couramment la Nikè, ayant une ou deux couronnes dans ses mains (celle qui en porte deux se tient debout en attitude frontale : fig. 13) et flanquée de deux croix. Mais dès le règne de Maurice (582-602),







Sceau 13 : Maurice. Sceau 14 : Héraclius.

cette façon de convertir le symbole païen de la Victoire fut jugée insuffisante, et tout en conservant les deux croix on les fit encadrer une Vierge debout et de face. Celle-ci, de ses deux mains et symétriquement, tient l'Enfant qui, sur les exemplaires différents (fig. 14, 15, 16) de la même image qui marque les sceaux de Maurice, Phocas, Héraclius et Constant II, est représenté toujours frontalement et dans l'axe de la figure de sa mère, mais parfois assis sur les genoux de la Théotocos (les gravures des sceaux, assez petits, ne laissent reconnaître quelquefois que la tête de Jésus), et le plus souvent entouré du cadre ovale ou (postérieurement) rond d'un médaillon. Ce médaillon est un bouclier, et l'image du Christ-Enfant une *imago clipeata* que la Vierge tient devant elle, en répétant le geste d'une Nikè qui, sur le diptyque en ivoire du consul Basile, à Milan, présente de la même manière une *imago clipeata* (bouclier ovale) du consul.

On connaît une petite amulette en or trouvée en Italie méridionale, et une fresque de Baouît, qui appliquent aussi cette iconographie triomphale à la Vierge et au









Sceau 15 : Maurice. Sceau 16 : Constantin IV et ses fils.

Christ. Sur la fresque, deux anges encensent l'*imago clipeata* ovale du jeune Christ, comme on encensait les *imagines* des souverains. Tandis que l'illustrateur d'un Évangile d'Etchmiadzin, au VIe siècle, introduit le même motif dans l'Adoration des Mages, et cela signifie que le peintre connaissait la valeur des termes iconographiques qu'il employait : en effet, c'est bien le portrait du jeune basileus, à son avènement, que Marie montrait aux rois étrangers prêts à reconnaître sa souveraineté.

À plus forte raison les graveurs des sceaux des empereurs devaient-ils connaître la portée des symboles de l'art officiel. Aussi, en enfermant le Christ dans un médaillon, ovale puis rond, qu'ils mettaient entre les mains de la Théotocos, elle-même installée à la place d'une Nikè, figuraient-ils sûrement une *imago clipeata* du Christ, destinée à assurer la victoire aux empereurs : la Théotocos présentait ce bouclier, comme elle le présentait aux Mages, et ce bouclier du Christ, comme alors, signifiait que « Dieu est avec nous », traduction du mot Emmanuel tiré de l'Évangile et inscrit sur plus d'une

image palestinienne de l'Adoration des Mages. D'ailleurs, l'image de la Vierge avec l'Enfant, telle qu'on la voit sur les sceaux des empereurs des VIe et VIIe siècles, correspond probablement au type iconographique que les Byzantins au Moyen Âge appelaient la « Nicopéa ». Et il y a des chances que la même iconographie ait servi à figurer la Théotocos qu'Héraclius avait fait représenter sur les drapeaux qui flottaient au haut des mâts des bateaux qui de Carthage le conduisaient à Constantinople, lorsqu'il s'y rendait pour se saisir du pouvoir impérial[55]. La même image encore a dû être répétée, un peu plus tard (626), au-dessus des portes de Constantinople : l'empereur Héraclius se trouvait alors loin de sa capitale, à la tête de ses armées d'Orient, tandis que Constantinople, qu'il abandonna à la protection de la Vierge, était assiégée par les Infidèles[56].

Ce sont les neuf premiers vers du *Bellum Avaricum* de Georges Pisidès, poète de la cour d'Héraclius (Migne, *P. G.*, 92, 1263-1264), qui définissent le mieux la pensée des Byzantins de ce temps qui firent de la Théotocos avec l'Enfant l'équivalent chrétien de la Victoire impériale :

Τῶν ζωγράφων τὶς εἰ θέλει τὰ τῆς μάχης
Τρόπαια δεῖξαι, τὴν τεχοῦσαν ἀσπόρως
Μόνην προτάξοι καὶ φράφει τὴν εἰκόνα.
'Αεὶ γὰρ οἶδε τὴν φύσιν νικᾶν μόνη,
Τόκῳ τὸ πρῶτον καὶ μάχη τὸ δεύτερον.
῞Εδει γὰρ αὐτὴν, ὥσπερ ἀσπόρως τότε,
Οὕτως ἀόπλως νῦν τεκεῖν σωτηρίαν,
῞Οὕως δι' ἀμφοῖν εὑρεθῆ καὶ παρθένος
καὶ πρὸς μάχην ἄτρεπτος ὡς πρὸς τὸν τόκον.

On voit que Marie est Victoire parce que Théotocos, et que le triomphe au combat quelle assure sans recourir

aux armes (ἀόπλως) n'est qu'un reflet de celui que fut sa maternité « sans semence » (ἀσπόρως) ; dans les deux cas elle apporte le salut.

Jamais auparavant on n'avait vu un empereur faire appel à la force que renfermait une icône, comme le firent les souverains de la fin du VIe siècle et du début du VIIe. Certes, l'achiropiite n'était pas n'importe quelle icône, mais une image relique que ses origines surnaturelles plaçaient au-dessus de toutes les autres. La nouveauté de cette démarche n'en est pas moins certaine et elle est importante, car de pareilles initiatives impériales en faveur d'icônes reposent sur le même fonds de croyances que les entreprises, dans le sens contraire, des monarques iconoclastes qui suivront. Retenons pour l'instant que dès la fin du VIe siècle les empereurs de Byzance ont commencé à se servir des icônes *dans leurs actes publics*. Dès cette époque, par conséquent, Ils avaient une « politique de l'icône » et ce recours à l'icône allait de pair, semble-t-il, avec une *renovatio* consciente des symboles du siècle constaritinien.

C'est dans le prolongement de ces démarches des empereurs Tibère II, Maurice et Héraclius, ou encore de Justinien et de Justin II, que se placent les initiatives du dernier souverain de la dynastie d'Héraclius, Justinien II (685-695, 705-711). On sait d'ailleurs qu'à son avènement, très jeune, Justinien II rêvait de la gloire de ses ancêtres, d'Héraclius surtout et de Justinien son illustre homonyme, et qu'il chercha à les imiter[57]. Il n'y réussit certes pas, et laissa après lui un souvenir de haine et de mépris. Mais il faut probablement reconnaître un écho de ses préoccupations premières dans certains faits qui appartiennent à deux domaines aussi distincts que l'iconographie monétaire de cet empereur et les décisions d'un concile qu'il avait réuni dans son propre palais. Pour l'histoire du culte des images religieuses, un canon

de ce concile dit Quinisexte (parce qu'il se proposait précisément de compléter les dispositions des conciles œcuméniques tenus autrefois à Constantinople sous la présidence, l'un de Justinien, et l'autre du père de Justinien II, Constantin IV Pogonate), canon relatif aux images du Christ, et les effigies sur les monnaies de Justinien II témoignent d'une inspiration semblable et certainement conforme aux vues du basileus lui-même.

C'est dans un chapitre ultérieur, en parlant de l'attitude officielle de l'Église dans le problème des icônes, que nous nous arrêterons au canon célèbre du Concile Quinisexte, qui chronologiquement est le premier témoignage officiel sur une prise de position de l'Église dans l'affaire des images chrétiennes.

Les images du Christ viennent ainsi, pour la première fois, prendre place dans l'iconographie la plus officielle de l'Empire, et s'il s'agit là d'une promotion très remarquable de l'icône du Christ, c'était une démarche de l'empereur qui en dit long sur le prestige dont les icônes devaient jouir dans la société byzantine la plus agissante, à la veille de l'iconoclasme. Mais il convient de préciser immédiatement que ces images que les basileis mettaient à l'honneur en les reproduisant sur leurs monnaies étaient des images du *Christ*, tout comme les images achiropiites que d'autres empereurs, peu de temps avant, accueillirent avec l'empressement que l'on sait (v. *supra).* Déjà le Christ des achiropiites était un Christ souverain, guide des armées qui combattent l'Empire impie de la Perse. À plus forte raison cette qualité de souverain suprême, et notamment de Seigneur du basileus régnant, est-elle exprimée par l'iconographie des monnaies de Justinien II et soulignée par les légendes : *Rex regnantium* pour le Christ, *servus Christi* pour l'empereur. On se saurait être plus clair ni plus explicite ; et non seulement sur les monnaies, mais nulle part, avant Justinien II,

nous n'avons rencontré d'expression plus nette du thème de la monarchie du Christ, qui n'a sur terre qu'un seul lieutenant gouvernant en son nom : le basileus.

Cependant, si grande que fut la nouveauté de ces images de la théocratie, telle que les avaient conçues les iconographes de Justinien II, elles étaient annoncées par les figurations, moins incisives mais analogues, que nous avons relevées plus haut, sur des objets du VI[e] siècle. Les images plus explicites de Justinien II, en développant la pensée des artistes impériaux du siècle précédent, nous en éclairent mieux la portée : sur le diptyque du consul Justin et sur la croix de Justin II l'empereur, la hiérarchie des pouvoirs est exprimée par le gouvernement des *imagines clipeatae* du Christ et du couple des souverains : comme plus tard, sur la couronne byzantine du roi de Hongrie Géza [58], l'empereur suprême – le Christ – est représenté au milieu, les princes corégnants – ou le couple impérial terrestre – en acolytes qui se tiennent à ses côtés. Les images de la croix de Justin II permettent de voir que ceux-ci font le geste de prière ou d'adoration qu'ils adressent au Roi des rois (fig. 4-6). Quant au diptyque impérial du Louvre (fig. 3), la même hiérarchie y est exprimée par une superposition, selon un axe vertical, de l'empereur et du Christ. Cette fois, l'accent est sur le thème du triomphe : l'empereur est un cavalier victorieux auquel la Terre entière sert de champ d'action, tandis que, au-dessus de lui, deux Victoires élèvent non moins triomphalement un Christ-prince armé d'un sceptre crucifère, l'emplacement de son royaume étant signalé avec autant de précision que pour l'empereur-cavalier : à la *Terre* qui tient l'étrier du second font pendant les astres (soleil, lune, étoile) qui entourent le premier. L'un gouverne sur toute la *terre*, inspiré par l'autre qui, Tout-Puissant, séjourne au *ciel*.

Autrement dit, l'iconographie des monnaies de Justinien II, qui semble isolée si l'on ne tient compte que des effigies monétaires, ne fait que développer, en l'appliquant à une fonction précise, un thème dont l'art officiel de l'Empire s'était saisi à partir du milieu du VIe siècle (sans parler de la médaille constantinien-ne, peut-être apocryphe, que citent les patriarches orientaux dans leur lettre à Théophile : v. note 8).

On se souvient que l'avènement de Justinien II, couronné par son propre père, Constantin IV, en 685, devait consacrer pour longtemps le principe d'un gouvernement strictement monarchique à Byzance. Constantin IV pouvait se faire champion de ce principe, après avoir réussi à écarter du pouvoir, avec la cruauté de cet âge de fer, ses propres frères, Héraclius et Tibère (681), quatre ans à peine avant le couronnement de son fils Justinien (685). On sait aussi que ce triomphe de Constantin IV a été précédé de dix années de règne partagé avec ses deux frères, dont la participation au pouvoir, décidée par Constant, père des trois basileis corégnants, avait été exigée par le Sénat et l'armée (670). Constantin IV avait dû s'incliner, à cette époque (670), et il avait été contraint, selon un chronographe syrien [59], à marquer ses monnaies aux effigies des trois empereurs. Anecdote célèbre et suggestive pour qui tente de pénétrer davantage la signification des images byzantines : les troupes du thème Anatolicon, qui insistaient pour que Constantin partageât le pouvoir avec ses deux frères, auraient avancé cet argument singulier en faveur de la triade impériale : nous croyons à la Trinité, nous voulons qu'il y ait trois couronnés : οἱ δὲ τοῦ θέματος τῶν ἀνατολικῶν ἦλθον ἐν Χρυσοπόλει (Scutari en face de Constantinople) λέγοντες ὅτι εἰς τὴν Τριάδα πιστεύομεν· τοὺς τρεῖς στέψωμεν [60]. L'épisode est intéressant, parce qu'il montre l'esprit qui régnait dans ces

armées composées d'Orientaux, pour qui les empereurs n'étaient pas loin d'incarner les personnes de la Trinité ; car c'est à elles, entre autres choses, que les soldats devaient penser en regardant les images des trois « couronnés » sur ces monnaies impériales, telles que les mécontents de 670 les exigèrent de Constantin IV. En elle-même d'ailleurs – et nous y reviendrons – l'importance accordée à des images, et notamment aux effigies monétaires, est typique pour l'époque, et aussi révélatrice quant à la signification qu'on accordait aux figurations, dans la société byzantine.

Cédant en 670, Constantin IV prit sa revanche onze ans plus tard. Mais il mourut bientôt après, très jeune ; et ce n'est pas lui, mais son fils Justinien II, qui tira parti du terrain déblayé par son père pour rétablir un pouvoir monarchique. C'est à quoi tout d'abord il faut penser en analysant les nouveaux types de monnaies justiniennes. Antithèse du gouvernement des trois co empereurs (jusqu'en 681), celui qui débutait en 685 était strictement monarchique ; or, si les partisans de la première monarchie pouvaient exiger qu'elle fût symbolisée par des effigies monétaires, il paraît normal que la monarchie de Justinien II l'ait été également, et avec le soin que suppose la sensibilité de l'époque pour l'expression iconographique.

Les images des monnaies de Justinien II expriment-elles effectivement le principe du gouvernement monarchique ? Cela ne me paraît pas douteux, et notamment pour les émissions ou figure le Christ. C'est le sens de l'anecdote de Théophane que je viens de citer : si trois empereurs évoquaient la Trinité, *un seul* était le reflet du Christ, et c'est précisément ce qu'on voit sur les monnaies en question, où l'on montre à la fois le Roi des rois céleste et le roi terrestre, celui-ci portant la croix du Golgotha (avec marches), c'est-à-dire *un attribut du*

Christ. Avant d'aller au-delà, dans l'étude de cette iconographie monétaire, retenons cette antithèse : d'une part les monnaies de Constantin IV et celles de Justinien II qui ont pu être interprétées comme une assimilation des trois empereurs à la Trinité et d'autre part celles qui présentaient un souverain unique en lieutenant du Christ. L'idée même de doter les monnaies d'une effigie du Christ – fait sans précédent – peut s'expliquer par des parallélismes comme ceux qu'avaient dans l'esprit les soldats de 670 : s'il y avait des gens pour entrevoir la Trinité à travers les trois princes corégnants, la représentation du Christ comme Seigneur du prince seul pouvait servir à consacrer sa monarchie.

Iconographiquement les images du *Christ* sur les monnaies justiniennes permettent absolument cette interprétation. Un mystique contemporain de Justinien II, Anastase le Sinaïte, dans son *Hexaemeron*, livre 4 (Migne, *P. G.*, 89, 902) nous en fournit l'explication religieuse, en une formule excellente, appuyée par des citations de l'Écriture. Parlant du règne du Christ, soleil de justice, Anastase s'exprime ainsi (texte conservé en latin seulement) : *Multos enim habet prinripatus sol justitiae, multos potestates. Est enim princeps pacis* (Isa. 9,6), *est princeps aut dominus potestatum, est rex regum, est princeps et dominus dominantium* (I Tim. 6,15 ; Apoc. 17, 14 ; 19, 16), *est rex gloriae.*

On n'a pas besoin de solliciter ce texte, qui décrit le règne du Christ-soleil, pour pouvoir l'appliquer à l'explication des images monétaires de Justinien II, et on ne voudrait qu'y souligner certains détails. La *pax christiana* universelle, symbolisée par le globe marqué du mot *pax*, se réfère probablement à Isaïe (9, 7) qui dit que la paix est sans limites, sur le trône de David et dans son royaume ; elle est donc bien universelle, ce qui, dans le langage de l'iconographie impériale, se laisse exprimer

par le globe du cosmos. D'autre part, la croix à double traverse que tient l'empereur a son pendant et son modèle certain dans la croix que le Christ brandit dans toutes les images de sa victoire sur la Mort, aux Enfers (Anastasis = Descente aux Limbes). Le Christ y vainc l'Hadès en le touchant du bout d'une croix à double traverse : il s'agit donc de l'arme même du Christ, dont s'empare l'empereur pour abattre les ennemis de l'Empire chrétien, comme il se saisit, d'autre part, de la croix du Golgotha (avec les marches) qui, elle aussi, représente l'instrument de la victoire du Christ, mais dans sa *version* à la fois « historique » et constantinienne. L'intention d'une « Christomimésis » ne saurait être plus évidente, et ces mêmes monnaies (qui pourraient illustrer la description de la médaille constantinienne de la Lettre des trois patriarches) nous expliquent admirablement le sens du parallélisme troublant entre les faits et les gestes du Christ et ceux de l'empereur : c'est l'image même des conséquences de la concorde absolue entre pouvoir au ciel et pouvoir sur terre, et accomplissement de la paix absolue (puisqu'elle s'étend à tous les hommes et à tous les anges). Eusèbe lui-même ne désavouerait pas une composition de ce genre, pour illustrer sa doctrine de l'Empire chrétien universel. Et comme c'est bien à la fin du VIIe siècle qu'elle a été réalisée, cette création est à joindre à d'autres manifestations d'un renouveau des thèmes constantiniens.

Le même passage d'Anastase le Sinaite peut aussi nous aider à faire comprendre d'autres particularités de l'iconographie du Christ sur les monnaies de Justinien II. La première version montre un Christ « Roi des régnants » avec une longue barbe et des cheveux longs. C'est le Christ que, dans un Moyen Âge plus avancé, les iconographes appelleront Pantocrator. L'iconographe y a été amené probablement par la formule verbale « Roi des

régnants » qui est à la base de la composition tout entière et qui est empruntée à Apocalypse 17, 14 ou 19, 16. Or le mot Pantocrator termine le verset qui précède l'un de ces passages, le 19, 15. Cependant le « Roi des régnants » n'est pas le Pantocrator lui-même ; il n'en est que l'envoyé, son Logos (Apoc. 19, 13). Si donc le Roi des régnants, sur les monnaies de la première série, a reçu l'aspect du Pantocrator (tel qu'on le définira dans les images post-iconoclastes), c'est en vertu du principe, essentiel et souvent rappelé par les iconodoules byzantins, que le Logos Fils de Dieu est l'image du Père (Jean 14, 9 et 2 Cor. 44 ; Col. 1, 15) : il en prend par conséquent les traits.

Le Christ jeune de la deuxième série de monnaies apparaît seulement sur les émissions où l'empereur tient le globe de la « paix ». Cette allusion nous conduit à Isaïe 9, 6 et suiv., où il est question de l'envoi par Dieu Sabaoth d'un *fils*, prince de la *paix*, qui est aussi Logos du Dieu qui descend sur Israël. À côté d'autres « fils de Dieu », dans la tradition juive et grecque, c'est le Christ qui est l'« auteur de la paix », εἰρηνοποιὸς τῆς οἰκουμένης, par excellence [61]. D'autre part, la légende répétée auprès de l'image du Christ de cette série est la même ; c'est toujours le « Roi des régnants », et cela nous ramène à l'Apocalypse. Or, si l'Apocalypse emploie cette expression deux fois (17, 14 et 19, 16), chacun de ces passages présente des nuances qui lui sont particulières et qui auraient pu donner naissance aux deux types iconographiques distincts des monnaies de Justinien II. Nous savons déjà que le premier (19, 16) évoque en même temps le Pantocrator. C'est donc ce passage-là qui aurait pu inspirer le Christ de la première version (le « Roi des régnants » est le Logos du Pantocrator). Quant au second (17, 14), il n'y est point question du Pantocrator ; mais le « Roi des régnants » y est assimilé à l'Agneau, triom-

phateur des rois de la terre, qui est évidemment le Christ de la Rédemption, Emmanuel, appelé lui aussi à la gloire finale. Ce passage n'appelait pas une figuration du Père Tout-Puissant par le Fils-Logos, et c'est pourquoi le « Roi des régnants » a pu recevoir les traits d'un Christ jeune, tel qu'il était lorsque saint Jean, le voyant arriver de loin, le désigna comme Agneau de Dieu envoyé pour le salut du monde[62]. Le Christ jeune de la deuxième série des monnaies de Justinien II mettrait ainsi l'accent, non plus sur le seul fait de la toute-puissance du Seigneur des cieux, mais sur sa qualité de victime offerte pour le salut universel, c'est-à-dire pour la « paix universelle » et finale que, une fois incarné, le Fils de Dieu rétablit entre Dieu et les hommes (c'est l'empereur qui réalise cet accord ou cette paix).

Or, on s'en souvient, le Concile Quinisexte, réuni en 692 sur l'initiative de Justinien II et dans son palais, interdisait les images de l'Agneau en tant que symbole du Christ et invitait à les remplacer par des représentations du Christ lui-même. L'image du Christ jeune des monnaies justiniennes correspondrait précisément à ce que ce canon demandait aux iconographes : si nos rapprochements sont valables, c'était précisément une de ces images directes « du Christ, qui évoquaient l'Agneau du sacrifice de la Rédemption, sans le figurer ».

Avant d'examiner (v. *infra*, p. 170) d'un peu plus près le fameux canon 82 de ce concile, qui traite des images de Jésus-Christ et de l'Agneau, rappelons ces paroles que les Pères du concile adressaient à l'empereur Justinien II : ... ὁ τὴν μεγίστην ταύτην τοῦ παρόντος κόσμου πηδαλιουῶν ὁλκάδα Χρίστος ὁ Θεὸς ἡμῶν σε (l'empereur) τὸν σοφὸν ἡμῶν κυβερνήτην. On retrouve dans ces paroles la philosophie politique de l'iconographie monétaire de Justi-

nien II : le Christ *commandant* le vaisseau de l'univers que l'empereur ne fait que *piloter.*

Il faut dire cependant que le recours de Justinien II aux images du Christ pour une définition iconographique de sa monarchie n'est absolument original que pour le domaine monétaire. On n'est pas, en effet, sans distinguer quelques-unes de ses sources d'inspiration : ainsi, sur les sceaux qui reflètent toujours des pensées et des sentiments plus intimes que les monnaies, on trouve couramment l'expression « serviteur (δοῦλος) de Dieu » ou « du Christ » appliquée au propriétaire du cachet et parallèle à la légende monétaire *servus Christi* de Justinien II, nouvelle en numismatique. C'est sur les sceaux aussi qu'on figure quelquefois la Vierge avec le Christ à une époque où ces images n'apparaissent pas encore sur les monnaies [63]. Les émissions monétaires de Justinien II, en innovant, s'apparentent ainsi à des sceaux et leur doivent peut-être des thèmes iconographiques et des termes de leurs légendes. Elles ont en commun avec les sceaux une allure plus personnelle et la tendance à refléter une dévotion particulière. Certes la dévotion de Justinien II pour le Christ, affichée dans les images et les légendes des monnaies, avait un caractère gouvernemental ou étatique, mais cette symbolique monétaire n'en établissait pas moins un lien entre le jeune souverain et le Christ, et cela rappelle les sceaux.

À côté des sceaux, les graveurs de monnaies de Justinien II ont pu avoir d'autres sources d'inspiration, et connaître notamment des objets qui n'étaient ni des émissions monétaires ni des bulles, mais qui montraient déjà, depuis le VIe siècle, le Christ rapproché de l'empereur. Nous avons mentionné plus haut [64] des exemples connus de ces figurations : la croix de Justin II (fig. 4-6) ; le diptyque consulaire de Justin (fig. 2) et le diptyque impérial du Louvre dit Barberini (fig. 3).

DOCUMENTS

Monnaies

Tibère II Constantin (578-582) [65]

1er type. Solidus. Or. *Avers :* l'empereur en buste, de face, stemma et costume militaire avec bouclier à droite, tient globe surmonté d'une croix. D(o)M(inus)TIB(erius) CONSTANT(inus) P(ater) P(arriae) AUG(ustus). – *Revers :* croix potencée sur quatre marches VICTORIA AVGG (augustorum) H (numéro de l'officine). CONOB (Constantinople).

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, I, p. 105 et s. Tolstoï, V, p. 467 et s.

Fig. 17.





Monnaie 17 : Tibère II.

2e type. Solidus. Or. *Avers :* l'empereur en buste, de face, stemma et costume consulaire avec loros ; il tient une *mappa* dans la main droite et un sceptre avec aigle surmonté d'une croix dans la main gauche. CONSTANT(inus) AGG (pour Augustissimus) VIV(at) FELIX. – *Revers :* croix potencée sur quatre marches.





Monnaie 18 : Tibère II.

VICTORIA AVGG (augustorum) I (numéro de l'officine). CONOB (Constantinople).

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, I, p. 106, 108. Tolstoï, V, p. 469-470.

Fig. 7.

3ᵉ type. Semissis. Or. *Avers :* buste de l'empereur à droite ; il porte le diadème et le costume militaire. D(o)M(inus) CO(n)STANTINVS P(ater) P(atriae) A(u)G(ustus). – *Revers :* croix potencée sur une circonférence (globe). VICTOR(ia) TIBERI(i) AV(gu)S(ri). CONOB (Constantinople).

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, I, p. 107. Tolstoï, V, p. 470.

Fig. 18.

4ᵉ type. Semissis. Or. *Avers :* buste de l'empereur à droite ; il porte le diadème et le costume militaire. D(o)M(imus) CO(n)STANTINUS P(ater patriae) A(u)G(ustus). – *Revers :* croix potencée seule. VICTOR(ia) TIBERI(i) AV(gu)S(ti). CONOB (Constantinople).

Monnaie 19 : Héraclius.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth I, p. 107. Fig. 19.

5e type. Avers : même type que sur le *solidus* du premier type. Même légende. – *Revers :* grand monogramme du Christ, quelquefois accompagné des lettres T et P.

Tolstoï, V, p. 471-472. Cf. Wroth, I, p. 107 et 123.

6e type. Argent. *Avers :* même image de l'empereur, mais casqué. Même légende. – *Revers* : dans une couronne, croix emperlée et entourée des mots LUX, MVNDI.

Tolstoï, V, p. 472.

7e type. Bronze. *Avers :* buste de l'empereur comme sur le *solidus* du premier type. Même légende. – *Revers :* M surmonté du monogramme du Christ. ANNO (avec le chiffre) et CON (pour Constantinople).

Wroth, I, p. 107.

Héraclius (610-641) et son fils Héraclius Constantin

Doubles miliaresia, en argent, frappés à partir de 615. *Avers :* siégeant côte à côte sur un trône double, Héraclius et son fils Héraclius Constantin ; longues robes, couronnes ; tiennent chacun un globe. DD (pour : Domini) NN (pour : Nostri) HERACLIVS ET HERAC(lius) CONS(tantinus). – *Revers* : croix sur globe dressée sur trois marches. DEVS ADIVTA ROMANIS *(Deus adjuta Romanis).*

Wroth, I, p. 195, etc. Tolstoï, VI, p. 667 et suiv.

Fig. 8.

Exemplaire du Cabinet des Médailles, Paris, Coll. Schlumberger. C'est au cri « *Deus adjuta Romanis* » que, d'après le *Strategicon* dit de Maurice, les soldats byzantins attaquaient l'adversaire : E. Stein, *Studien zur Gesch. des byz. Reiches*, Stuttgart, 1919, p. 132.

Constant II (641-668) avec ses fils Constantin, Héraclius et Tibère

1er type. Les *solidi* de Constant II émis entre 659 et l'année de sa mort (668) montrent l'empereur accompagné de ses trois fils, Constantin (futur Constantin IV), auguste depuis 654, et Héraclius et Tibère, césars depuis 659. *Avers :* bustes de Constant II et de Constantin, de face ; le premier porte un casque, le second une couronne ; chlamyde retenue par une fibule sur l'épaule droite. D(omi)N(us) CONSTANS. – *Revers :* croix sur trois marches ou sur un globe flanquée des deux césars, Héraclius et Tibère, debout, portant couronne et globe surmonté d'une petite croix VICTORIA AVGV(storum) A. La dernière lettre indique probablement le numéro de l'atelier.

Wroth, I, p. 260 et suiv. Tolstoï, VII, p. 777 et suiv.

Fig. 10.

2e type. Solidus. Or. *Avers :* buste de face de Constant II ; il porte un casque à aigrette ; de son costume que recouvre sa grande barbe on n'aperçoit, sous l'épaule droite, que les chaînettes de la fibule du manteau. De sa main droite il tient une croix allongée. Légende : VICTORIA AUGU(storum) Δ. La dernière lettre doit avoir un sens numérique (numéro d'atelier).

Revers : debout et de face, alignés, les trois frères corégnants ; ils portent de longs vêtements civils et une cou-



Monnaie 20 : Constant IV.

ronne avec croix ; ils tiennent chacun un globe surmonté d'une croix, dans la main droite. En exergue : CONOB.

Exemplaire du Cabinet des Médailles, Paris, coll. Schlumberger. Cf. Wroth, 262. Tolstoï, p. 783.

Fig. 9.

Constantin IV (668-685) et ses frères Tibère et Héraclius

1er type. Solidus. Or. *Avers :* buste de Constantin IV, de face ; couronne, chlamyde retenue par une fibule sur l'épaule droite, tient sphère avec croix DN CONSTANT. – *Revers :* croix potencée sur trois marches flanquée des figures debout et de face de Tibère et Héraclius. Ils portent des couronnes et des chlamydes et tiennent des sphères avec croix. VICTORIA AUG(ustorum) et CONOB.

Wroth, II, p. 321. Tolstoï, p. 802.

Fig. 20.

2e type. Solidus. Or. *Avers :* buste de Constantin IV de face ; casque à aigrette et une double rangée de perles à la base ; cuirasse, bouclier décoré d'une figure de cava-





Monnaie 21 : Constant IV.

lier ; tient une lance posée obliquement sur l'épaule droite. DN CONSTANTINI. – *Revers :* croix potencée sur quatre marches, flanquée des figures de Tibère et Héraclius, debout et de face ; ils portent des vêtements civils et une couronne avec une croix ; dans la main droite, un globe couronné d'une croix. VICTOR(I)A AUGV(storum). CONOB.

Exemplaire du Cabinet des Médailles, Paris, Coll. Schlumberger. Cf. Wroth, II, 314. Tolstoï, p. 797 et suiv.

Fig. 21.

Justinien II (685-695 et 705-711)

Premier règne (685-695)

1er type (*solidi*, sémisses, trémisses et argent). *Avers :* Justinien II en buste, de face, avec couronne, tunique et manteau retenu par une fibule sur l'épaule droite, tient globe surmonté d'une croix. D(ominus) IVSTINIANVS PE(rpetuus) AUG(ustus). – *Revers :* croix dressée sur trois marches. VICTORIA AUGV(sti).





Monnaie 22 : Justinien II.

Fig. 22.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Wroth, II, p. 330-331. Tolstoï, VIII, p. 835 et suiv.

2e type(*solidus*, trémisses et argent). *Avers :* l'empereur debout et de face, les pieds tournés à gauche et présentant à gauche une croix qu'il tient dans sa main droite. Couronné, il est revêtu du loros. Dans sa main gauche, il porte un rouleau fermé. La croix qu'il tient dans sa main droite a, à sa base, les trois marches de la croix qui figure sur les revers des monnaies du 1er type de Justinien II lui-même et de plusieurs de *ses* prédécesseurs. D(ominus) IVSTINIANVS SERV(us) CHRISTI. – *Revers :* buste de face d'un Christ bénissant et tenant un livre fermé. Il a de longs cheveux et une barbe abondante. Une croix derrière sa tête ; pas de nimbe. IH(esu)S CRISTVS REX REGNANTIVM. CONOB.

Fig. 23-25.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 331 et suiv. Tolstoï, VIII, p. 840 et suiv.



Monnaies 23-25 : Justinien II

3e type (*solidus*, trémisses et argent). *Avers :* l'empereur à mi-corps, de face ; revêtu de la couronne, il porte un large loros emperlé. Dans sa main droite, il tient une croix dressée sur trois marches comme sur l'avers du 2e type, mais plus petite. Dans sa main gauche, il porte un globe surmonté d'une croix à deux traverses et marqué du mot PAX. On lit autour de l'effigie : D(ominus) IVSTINIANVS MVLTVS AN(nos). – *Revers :* Christ en buste, de face, bénit et tient un livre fermé. Jeune, petite barbe en collier, cheveux courts et bouclés (deux rangées superposées de grosses boucles). Derrière la tête, croix sans nimbe. D(omi)N(us) IH(esu)S CH(ristos) REX REGNANTIVM.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 332 et suiv. Tolstoï, VIII, p. 841 et suiv.

Fig. 26, 27.

Deuxième règne (705-711)

4e type. Avers : Justinien et son fils Tibère, à mi-corps, tenant ensemble une grande croix qui s'appuie sur trois



Monnaies 26-27 : Justinien II

marches. Couronne et vêtements comme sur les monnaies du même type du premier règne. D(omi)N(us) IVSTINIANVS ET TIBERIVS P(atres) P (triae). – *Revers :* comme sur les monnaies du 3[e] type du premier règne.

Fig. 28.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 354. Tolstoï, VIII, p. 892 et suiv.

5[e] type. Avers : Justinien et Tibère, comme ci-dessus, mais la croix qu'ils tiennent s'appuie sur les trois marches ou sur un globe marqué parfois par le mot PAX. Même légende. – *Revers :* Christ jeune comme sur les revers du 3[e] type du premier règne. Même légende.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 354 et suiv. Tolstoï, VIII, p. 893.

Fig. 29-30.

Sceaux

À la fin du VI[e] siècle et au VII[e], les empereurs byzantins ont employé un genre de sceaux qui présentait au revers





Monnaie 28 : Justinien II.

une image de la Théotocos. On connaît des exemples de ce type de sceau impérial, pour tous les règnes successifs, en commençant par Maurice (582-602) et en finissant par Constant II et ses fils (641-668) (en passant par Phocas et Héraclius). Il est possible que l'usage de ces sceaux se soit prolongé jusqu'aux iconoclastes, c'est-à-dire essentiellement sous les règnes de Constantin IV et de Justinien II. Il y a beaucoup de chances pour que ce dernier empereur surtout, lui qui avait introduit l'iconographie religieuse en numismatique (p. 49), ait continué à se servir de sceaux ornés d'une effigie de la Théotocos. Cette hypothèse est plausible, bien que les exemples conservés de sceaux de ce type, pour les règnes immédiatement antérieurs, soient extrêmement rares : il a même tenu à bien peu de chose que nous en ignorions entièrement l'existence. D'ailleurs, publiés pour la plupart dans un ouvrage russe et conservés en Russie (à une exception près), ces monuments ont échappé à l'attention de certains archéologues modernes.



Monnaies 29-30 : Justinien II.

Tout ce groupe de sceaux présente les mêmes caractéristiques. À l'avers, l'effigie du ou des empereurs régnants, au revers, l'image de la Mère de Dieu qui – à une exception près (v. *infra)* – se tient debout et de face, et porte devant elle – au milieu de son corps – un médaillon qui renferme une image du Christ Enfant. Le médaillon, qui est en fait un *clipeus*, c'est-à-dire un « bouclier » disque, peut être ovale ou rond : la forme ovale qui permet de représenter sur ce disque la figure entière de l'Enfant, est celle qui apparaît d'abord, sous Maurice. Elle continue à être employée plus tard à côté de la forme circulaire, et c'est un bouclier ovale qu'on trouve sur le sceau le plus jeune de la série, qui date du règne de Constant II et de ses fils. Sur un seul sceau, exceptionnellement, la Théotocos avec l'Enfant est représentée à mi-corps.

Fig. 13-16, 31





Sceau 31 : Michel III.

Ce dernier sceau appartient au musée Lavigerie (cf. Cabrol, *Dict*, fig. 2151 : dessin au trait), dont le conservateur a bien voulu me procurer la photographie que je reproduis (phot. Agipan à Tunis), et que je remercie de m'avoir autorisé gracieusement à la faire paraître dans le présent ouvrage. Les autres exemples que nous reproduisons de ce genre de sceaux sont empruntés à une publication russe, déjà ancienne et assez rare dans les bibliothèques d'Europe occidentale : N. Lichacev, *Nekotorye starejsie tipy pecatej vizant. imperatorov*, in *Numizmaticeskij Sbornik I*, Moscou, 1911, p. 497-539. Les sceaux qui nous occupent y sont décrits, p. 504-513, et reproduits (photographies), fig. 11, 12, 32-53. Certains exemples de la série appartiennent à l'Ermitage, d'autres ont fait partie des collections de l'ancien Institut archéologique russe de Constantinople, et se trouvent actuellement au même musée.



Monnaie 32 : Théodose III.

Monnaie 33 : Léon III.

Monnaies 34-35 : Léon III et Constantin V.



Monnaie 36 : Constantin V.
Monnaies 37 : Léon, Constantin V et Léon IV.



Monnaie 38 : Léon IV et Constantin VI.
Monnaie 39 : Constantin VI et Irène.



Monnaie 40 : Constantin VI et Irène.
Monnaie 41 : Constantin, Irène et ancêtres.



Monnaie 42 : Irène.
Monnaies 43 : Nicéphore et Stauriakos.



Monnaie 44 : Michel I.
Monnaie 45 : Léon V et son fils Constantin.



Monnaie 46 : Léon V et son fils Constantin.
Monnaies 47 : Michel II.



Monnaie 48 : Michel I et Théophykakos.
Monnaie 49 : Michel II et Théophile.



Monnaie 50-51 : Théophile.



Monnaie 52 : Théophile.
Monnaie 53 : Théodora, Michel III et Thècle.

Lichacev signale très justement *(ibid.*, p. 504-505) que lorsque la Théotocos apparaît pour la première fois sur le revers des sceaux de Maurice, elle y prend la place qu'une Niké y tenait sur les sceaux du prédécesseur de Maurice, Justin II. Le passage de la Victoire à la Mère de Dieu est d'autant plus évident que, en procédant à la substitution d'une figure par l'autre, les graveurs ont maintenu les deux croix qui les flanquent, invariablement. Et il y a une symétrie, quant à leur valeur symbolique respective, entre les deux couronnes que tient la Victoire et le bouclier que porte la Vierge. Le bouclier de ce genre, porté par une Niké, appartient à l'iconographie triomphale (v. *supra*, p. 42). Nous reproduisons, fig. 14, 15, les sceaux du VIe et VIIe s. avec la Théotocos, et fig. 13 le sceau de Justin II avec la Niké entre deux croix.

Diptyques et croix

Diptyque consulaire de Justin (parent de Justinien Ier et de Justin II), consul en 540 à l'âge de 8 à 10 ans.

Berlin, Kaiser-Friedrich Museum. Ivoire sculpté dans un atelier de Constantinople (fig. 2).

Même décoration sur les deux volets : au milieu, dans un médaillon, buste de face du consul : il porte une tunique et un loros et tient une *mappa* et un sceptre avec buste de l'empereur ; autour du médaillon, ornements floraux, au-delà desquels, au bas des volets, deux enfants qui versent des pièces d'argent dans des seaux, ainsi que divers objets qui sont des prix réservés aux seigneurs ; au haut des volets, trois images *clipeatae* alignées.

Les deux groupes de trois médaillons sont réservés aux mêmes personnages, représentés en buste et de face : l'empereur Justinien à gauche, l'impératrice Théodora, à droite, et le Christ entre les deux premiers. Tandis que les portraits du couple impérial sont identiques, sur les deux volets, les images du Christ présentent chacune quelques particularités. À gauche, joues lisses et peut-être barbe et cheveux moins abondants ; tunique et pallium ; pas de croix derrière la tête. À droite, sur les joues, plusieurs courbes de chaque côté, probablement pour marquer la partie supérieure d'une barbe plus développée ; cheveux plus touffus sur les épaules ; tunique seulement (sans pallium) avec un col souligné par trois traits et une ouverture (?) au milieu ; croix aux extrémités évasées derrière la tête[66].

Diptyque impérial (volet d'un) de Justinien Ier (?). Milieu du VIe siècle. Paris, Louvre. Ivoire sculpté dans un atelier de Constantinople (fig. 3). Sur les cinq tablettes qui composaient le volet du diptyque, quatre seulement sont conservées.

Chef-d'œuvre célèbre de la sculpture d'ivoire byzantine qu'il serait superflu de décrire ici dans toutes ses parties. L'empereur est représenté à cheval, en triomphateur cosmique ; il est couronné par une Victoire qui

s'appuie sur le globe de l'Univers, tandis que son pied repose sur la main de la Terre et qu'un chef barbare fait le geste de la soumission (la lance de l'empereur est prête à lui percer le pied) ; le chef des armées qui ont triomphé au nom de l'empereur lui présente une statuette de la Victoire prête à décerner au souverain une autre couronne ; à ses pieds est posée une bourse d'argent ; des barbares (des « Scythes » et des Indiens) conduits par une Victoire présentent au triomphateur de l'or, des couronnes, des défenses d'éléphants et des animaux royaux, un lion, un éléphant et un tigre qui s'inclinent devant le maître de la terre. Enfin, au-dessus de celui-ci, deux génies volants portent un bouclier sur lequel se profile le buste d'un Christ jeune qui bénit et tient une croix-sceptre ; il porte tunique et pallium ; autour de lui, les signes du soleil, de la lune et d'une étoile font de son *clipeus* une image du ciel. Armé de son sceptre, il est le souverain du ciel, qui surmonte l'empereur, souverain de la terre, et qui le bénit, ou, mieux, lui confère le don de la victoire [67].

Croix de Justin II

Croix en argent doré (33 x 25 centimètres) offerte à la ville de Rome par un empereur Justin et sa femme, selon l'inscription gravée au revers : LIGNO TUO CHRISTVS HVMANVM SVBDIDIT HOSTEM DAT ROMAE IVSTINVS OPEM ET SOCIA DECOREM. Depuis cinquante ans, la grande majorité des archéologues identifient *ces* souverains avec Justin II (565-578) et Sophie. L'art des reliefs ciselés qui ornent la croix me paraît confirmer cette attribution, le règne de Justin Ier (518-527) paraît moins probable pour des raisons de style (quoique le *Liber Pontificalis*, éd.

Duchesne, I, p. 271, 276, fig. 4-6, mentionne des dons de cet empereur au Vatican).

En dehors de l'inscription ci-dessus, le revers n'offre que des cabochons (pierres précieuses remplacées par des verres de couleur) ; le médaillon reliquaire, au milieu, est moderne. Quatre perles sont suspendues à la branche transversale de la croix. L'avers conserve le décor primitif. Toute la surface de la croix est couverte de motifs ciselés qui comprennent, en dehors d'ornements floraux et d'une bordure, cinq médaillons qui sont réservés, celui du milieu, à l'Agneau, nimbé, porteur d'une croix-sceptte, ceux des deux extrémités verticales de la croix, au Christ en buste représenté deux fois. Enfin, les médaillons des branches transversales présentent les portraits en buste de l'empereur et de l'impératrice, donateurs de la croix.

Les deux donateurs sont représentés de face, faisant le geste d'orants (priant devant la croix) ; l'empereur porte une tunique et un manteau avec « tavlion » et col emperlé, et un diadème simple : rangée de perles et trois aigrettes. L'impératrice est vêtue d'une robe à collier abondamment garnie de perles et d'une grande couronne fermée, ornée de cinq aigrettes [68].

Représentations de l'image « achiropiite » du Christ

Nous reproduisons les deux exemplaires de ces représentations qui nous semblent être les plus anciens.

1. Miniature dans un manuscrit de l'*Échelle Céleste* de Jean Climaque, à la Bibliothèque Vaticane, Rossinensis 251, fol. 12. Date incertaine : le XIe siècle me paraît plus probable que le « milieu du XIIe », comme le voudrait l'auteur d'une monographie récente sur les illustrations de Jean Climaque [69] (fig 67).

La peinture représente, côte à côte, deux images du Christ. Les deux fois, on en voit la tête et le cou jusqu'au bord d'une tunique, qui n'est pas représentée. Même type physique, cheveux, barbe, sur les deux images ; tête légèrement tournée d'un côté qui n'est pas le même pour les deux figures. Ce procédé, typique pour la peinture byzantine, sert à équilibrer la composition de la miniature : les préoccupations esthétiques l'emportent sur le désir d'imiter l'original, en l'occurrence les Saintes Faces[70]. Il n'est pas douteux que la tête du Christ y apparaissait de face, et c'est ce qu'on voit sur toutes les représentations anciennes, celles du Rossinensis 251 excepté. L'extrémité du cou est seule à dépasser le disque du nimbe sur lequel se détache la tête du Christ, et par là, comme pour la croix du nimbe, les deux Saintes Faces sont identiques. Elle ne se distinguent vraiment que par le fond sur lequel elles se détachent : à gauche, c'est la représentation d'un tissu blanc avec franges, agrémenté de motifs rouges (losanges avec fleurons : genre de tissu qu'on voit souvent imité par les mosaïques de pavement paléochrétiennes, par exemple à Antioche) ; à droite, des ornements identiques, mais en blanc sur fond rouge, recouvrent un rectangle qui sert de fond à la deuxième Sainte Face ; mais, cette fois-ci, il n'y a pas de franges. À en juger d'après des images postérieures des mêmes « achiropiites » dans l'art byzantin et slave des XIIe-XIIIe siècles et plus tard, où les inscriptions expliquent les représentations[71], l'image à gauche est l'« achiropiite » sur tissu, le « Mandylion » d'Édesse apporté à Constantinople en 944, et l'image à droite est l'« achiropiite » sur tuile ou brique, copie miraculeuse de la première, le « Keramion », qui lui aussi fut apporté de Syrie à Constantinople. Du Xe siècle jusqu'au pillage de Constantinople par les Croisés en 1204, les deux Saintes Faces étaient conservées dans une chapelle du Grand

Palais. L'iconographie que reflète la miniature du *Rossianus* 251 a dû être établie à l'époque où les deux images se trouvaient réunies à Constantinople.

La légende ΠΛΑΚΕC ΠΝ (EVMAT) IKAI qui accompagne la miniature est un hapax. Elle s'explique en partant du texte de Jean Climaque qu'on lit sur la même page du *Rossinensis* (cf. Migne, P. *G.*, LXXXVIII, 632-633). L'auteur y déclare, dans son introduction à l'*Échelle Céleste*, qu'il a tracé les divins préceptes sur les cœurs purs et immaculés de ses auditeurs, « comme sur des feuilles de papier, ou mieux sur des planches spirituelles » (πλάκες πνευματικαὶ). Du temps de Jean Climaque, Jean de Reitha nous atteste que ces « planches spirituelles » faisaient allusion aux Tables de la Loi mosaïques : pour lui, l'Échelle *Céleste* écrite au monastère du Sinaï était une œuvre comparable aux commandements que Moïse rapporta du Sinaï et qui furent tracés par Dieu sur des Tables (*ibid.*, 624). Aussi les mots « planches spirituelles » remplacent-ils quelquefois le titre habituel du traité de Jean Climaque (p. ex. *ibid.*, 632), et l'illustrateur de l'un des manuscrits, celui de Princeton, imagine-t-il, pour figurer l'*Échelle Céleste*, de représenter côte à côte deux rectangles couchés portant les mots ΠΛΑΚΕC ΠΝ (EVMAT) IKAI : ce sont les Tables de la Loi renouvelées ; et, pour faire comprendre qu'il s'agissait précisément d'une nouvelle version des Tables, de leur version chrétienne, il ajoute, à côté des planches, une croix sur support avec le nom du Christ : IC XC [72].

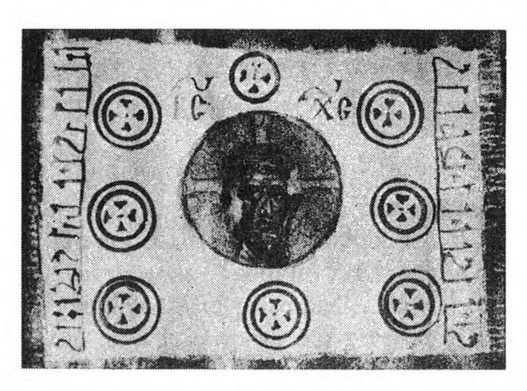
L'illustrateur du *Rossianus* part des mêmes données. Mais sa façon de représenter la version chrétienne des Tables de la Loi (qu'est le traité de l'*Echelle Céleste)*, ce sont les deux Saintes Faces, et c'est pourquoi évidemment il en figure deux, et non pas une seule comme d'habitude, et qu'il les accompagne de la légende que l'on sait. Le glissement a pu se faire, parce que, comme les commandements des Tables

de Moïse, les images du Christ, sur le « Mandylion » d'Édesse et sur sa réplique sur tuile, le « Keramion », avaient été imprimées par Dieu lui-même, d'une façon surnaturelle [73]. On a vu que l'apparition des achiropiites avait été célébrée comme une « nouvelle incarnation » (v. *supra*, p. 39). Ici elles font pendant aux Tables de la Loi, elles sont « la contrepartie du siècle de Grâce, et il est important d'observer à cet égard que l'âge nouveau est défini, non pas par des commandements, mais par l'image du Christ » : la vision de Dieu est une révélation de la vérité.

2. Miniature de l'Évangile géorgien dit d'Alaverdy (Tiflis, Sion, n°484), fol. 320, de 1054 (phot. École des Hautes Études [74]) (fig. 54).

Une vignette, qui sert d'en-tête à un chapitre, forme un grand rectangle sur lequel se détache le tissu blanc avec franges du Mandylion. Cette fois, la « serviette » n'est plus carrée ou presque, comme sur la miniature du *Rossinensis* 251, mais a la forme d'un rectangle couché. La tête du Christ se détache sur le disque du nimbe crucifère, et – signe d'archaïsme de ce type iconographique – le cou est représenté comme sur la miniature du *Rossinensis.* Le tissu supporte les lettres IC XC, huit petites croix enfermées dans des cercles et, le long des bords latéraux et des franges, deux rangées d'imitations de lettres coufiques illisibles. L'emplacement de cette pseudo-inscription, par rapport aux franges, rappelle les tissus musulmans confectionnes dans les *tiraz* princiers. Comme le mot Mandylion qui est arabe [75] (ce terme que les Byzantins employaient pour désigner la Sainte Face leur a été apporté, avec l'objet lui-même, d'Édesse, où les chrétiens ont dû l'appliquer à leur image achiropiite sous l'influence des musulmans, maîtres du pays), cette imitation d'une inscription coufique est un écho du pays d'origine de la Sainte Face et de son christianisme marqué d'influences extérieures islamiques. Il s'agit d'une

version iconographique de la Sainte Face créée probablement à Édesse même, et qui en tout cas n'est pas le type qu'on trouve couramment à Byzance (l'inscription coufique ou pseudo-coufique n'y apparaît jamais, tandis que l'appellation arabe du Mandylion y est adoptée).



54 : Sainte Face. Miniature. Évangile Alaverdy, Tbilissi (Géorgie). Bibliothèque de Sion, 484, fol. 320v.



54b : Sainte Face. Miniature. Codex Rossinensis grec 251 fol. 12v. Bibliothèque vaticane.

Chapitre III

La guerre par les images et les symboles au VIIe siècle et au début du VIIIe siècle

Les empereurs des VIe et VIIe siècles, on vient de le voir, ont fait appel aux images chrétiennes. Ils s'en sont probablement servis, comme d'autres, dans les démarches de leur piété personnelle, mais ce que nous avons relevé dans le chapitre qui précède, c'est l'usage officiel qu'ils firent des images religieuses. Il nous importe en effet, et tout particulièrement, de l'observer à cette époque plus ancienne, parce que la période iconoclaste nous mettra en présence d'autres *actes publics* des empereurs relatifs aux images sacrées.

Les basileis des VIe et VIIe siècles avaient donc déjà une « politique des icônes ». Ils annexaient les images du Christ à l'iconographie monarchique qu'ils inspiraient directement, pour y représenter à leur façon ce genre de rapports entre Dieu et le souverain que la titulature officielle exprimait par les paroles ἐν Χριστῷ βασιλεύς. Les mêmes empereurs firent d'une icône du Christ – la mystérieuse image achiropiite – un nouveau *labarum* des armées impériales lancées contre les Perses infidèles : du monogramme et de la croix des victoires de Constantin à la Sainte Face (doublant la croix) des triomphes d'Héraclius, on mesure les progrès du prestige de l'image sacrée chez les souverains de Constantinople, entre le IVe et le VIIe siècle.

Ce même prestige des images, aux VIe et VIIe siècles, est à l'origine d'autres démarches des empereurs, qui cette fois concernent plus directement la vie religieuse dans l'Empire. Sur cette voie, le gouvernement de Byzance se heurta alors à une opposition. Il ne fut plus seul, en effet, à faire appel à des figurations iconographiques pour exprimer et propager des idées religieuses et politiques. Ce chapitre va être consacré à ces deux catégories de faits : l'imagerie, correspondant aux « confessions de foi » verbales qui fixent à leur façon la doctrine religieuse de l'Empire, et le répertoire de l'art contrôlé par le Palais. Les déclarations iconographiques du gouvernement de Byzance ne restent pas sans réplique. Celle-ci vient quelquefois des adhérents d'un autre groupe confessionnel qui prend le dessus à la suite d'un changement de monarque ; d'autres fois, elle retentit au loin, en Italie ou en Syrie, où l'on partage la conviction byzantine en l'efficacité des démonstrations par l'image. Des polémiques par l'image s'établissent ainsi, d'un règne à l'autre, ou d'un pays à l'autre ; et l'un de ces pays, l'Empire islamique qui vient de se constituer, est préoccupé à son tour, au VIIe siècle, par le problème de l'iconographie politico-religieuse, en tant qu'instrument d'affirmation et de propagande de doctrines gouvernementales, et parfois arme d'une « guerre froide » entre Byzance et le Califat. Plusieurs facteurs ont contribué à faire naître ces activités singulières, qui caractérisent surtout le VIIe siècle : c'est toujours le prestige grandissant de l'image, c'est en outre l'essor de l'Islam et l'âpreté des désaccords religieux qui augmentent avec l'affaiblissement progressif des pouvoirs de l'Empire et le rétrécissement de son territoire (des régimes politiques nouveaux s'y installent et les autorités locales s'affirment davantage) ; c'est encore le dyna-

misme du nouvel État musulman, qui s'identifie avec une religion et qui est également agressif dans les deux domaines, d'ailleurs indissociables, politique et religieux ; et enfin, à un degré encore moindre, c'est la volonté d'indépendance manifestée par Rome et tout l'Occident.

Images des conciles

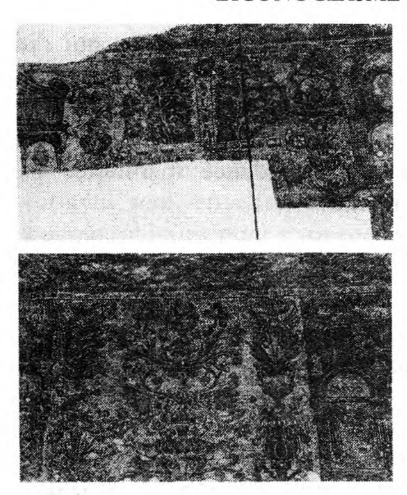
Les mosaïques de Bethléem

Description

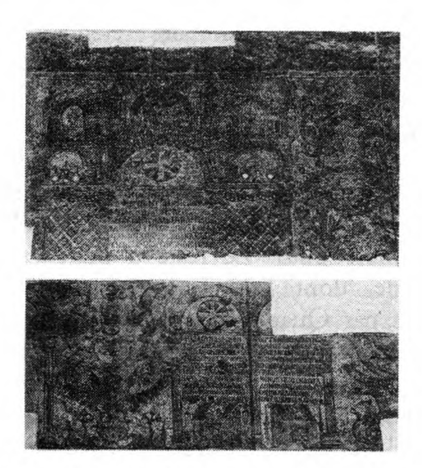
Les deux murs de la nef centrale de la basilique constantinienne sont couverts de mosaïques dont nous ne relevons ici qu'une partie, à savoir les représentations des conciles de l'Église (fig. 55-58).

L'état de conservation des mosaïques des conciles est très insuffisant, et bien des éléments nous en échappent, même en tenant compte des dessins que Quaresnius en fit au XVIIe siècle. Sur le mur sud, on ne dispose que de quelques fragments du Ier Concile de Nicée, de l'image entière du IIe Concile, de morceaux plus considérables de ceux d'Éphèse et de Chalcédoine, et moins considérables du VIe Concile (Constantinople 680). Le reste a péri, y compris le VIIe Concile, dont l'inscription *latine* ne nous est connue que par Quaresnius.

Chacun des conciles de la série œcuménique était figuré par un groupe de deux arcs accouplés, sous lesquels se dressaient des autels ; l'Évangile est posé sur la table d'autel, tandis que cierges et encensoirs les encadrent des deux côtés ; le reste de l'espace, sous les tympans, marqués de croix, est occupé par un texte qui désigne le concile et résume ses canons.



55-56 : Bethléem, église de la Nativité. Deux fragments des mosaïques de la nef : croix, conciles et ornements. Photo Service des antiquités de Jordanie.



57-58 : Bethléem, église de la Nativité. Deux fragments des mosaïques de la nef : croix, conciles et ornements. Photo Service des antiquités de Jordanie.

Le mur nord, en face, ne conserve plus aucune image dans sa moitié gauche ; mais on sait qu'y étaient figurés les Conciles provinciaux de Carthage (255), de Laodicée (milieu du IVe s.) et de Gangre (360). Par contre, la croix triomphale encadrée d'un « paradis » de plantes, marquant le milieu du décor de ce mur, est bien conservée, ainsi que les deux Conciles provinciaux qui suivent plus à droite : Sardique (347) et Antioche (272). Très peu de chose est conservé du Concile d'Ancyre (314), dernier de la série. Les conciles provinciaux ont donné lieu à des représentations plus riches que celles des conciles œcuméniques.

De part et d'autre, il s'agit, semble-t-il, d'évocations schématiques des églises où avaient siégé les conciles. Partout on a figuré le *ciborium* du chœur et la coupe de l'église, mais à la formule simple de l'arcade dédoublée, appliquée aux conciles œcuméniques, fait place une arcade triple (un grand arc flanqué de deux petits, symétriques), tandis que, au-dessus des arcs (du *ciborium* qui surmonte l'autel), l'ensemble plus ou moins complexe des toits de l'église reste sensiblement le même partout ; une coupole en marque le milieu. Des luminaires différents sont posés sur des étagères, sous les arcs (du *ciborium*, et une table d'autel, avec son Évangile, se dresse sous ce baldaquin. Tandis que des rideaux sont tendus entre les colonnes, l'espace sous le tympan du milieu, marqué d'une croix sur un disque, et au-dessus de l'autel, est occupé par la longue inscription qui désigne le concile et en résume les discussions. Le nom de la ville est inscrit au-dessus de ses toits [1].

Études

Tandis que partout les musulmans et les chrétiens s'opposaient, irréconciliables, il y avait en Terre Sainte un sanctuaire qu'ils se partageaient : l'église de la Nativité

du Christ à Bethléem. La tradition musulmane fait remonter au conquérant de Jérusalem, le calife Omar, l'établissement de ce condominium exceptionnel (638). Les musulmans se seraient réservé l'abside sud du transept, orientée vers La Mecque, parce que Omar y aurait fait sa prière ; les chrétiens restaient maîtres des autres locaux et étaient chargés de l'entretien de la basilique tout entière. On croit même qu'aucune cloison ne séparait primitivement les locaux réservés aux deux religions [2].

Aucun autre endroit ne pouvait donc paraître plus indiqué à un chrétien que le sanctuaire de Bethléem, pour y affirmer sa foi ; pour soi-même d'abord, face à l'adversaire, et peut-être aussi à l'usage de celui-ci, avec l'espoir jamais abandonné de conversions éventuelles. C'est ce qui explique probablement la présence dans une église pré-iconoclaste d'un cycle d'images qu'on ne trouve normalement dans les églises byzantines qu'à partir du XIIIe siècle [3]. Ces mosaïques de Bethléem se présentent comme une espèce de profession de foi chrétienne, qui cependant n'est point une interprétation iconographique du *Credo* proprement dit, mais une évocation systématique des canons des conciles de l'Église qui concernent la définition de la deuxième personne de la Trinité et tous les problèmes christologiques : c'était là évidemment l'objet principal des discussions synodales, mais aussi une façon de présenter les dogmes chrétiens qui convenait particulièrement à un sanctuaire qui s'élevait sur le lieu de la naissance du Christ : cette forme du *Credo* était comme une définition de l'objet du culte chrétien à Bethléem. Mais c'était aussi – et cela me semble être l'essentiel – le genre de témoignage sur la foi chrétienne qui convenait le mieux, en présence des musulmans qui insistaient sur leur façon de concevoir le monothéisme.

Que ces mosaïques aient été créées dans cet esprit, c'est-à-dire dans le but d'informer sur les vérités chrétiennes ou de les proclamer, la preuve nous en est donnée par la façon dont elles ont été conçues. Ce sont des mosaïques sans personnages et ou, en dehors de cadres architecturaux et de bandes ornementales, on ne trouve que des inscriptions : ce sont des reproductions monumentales de pièces juridiques établies selon les usages du droit canon. Comme autrefois les décrets gravés sur des dalles et des colonnes, ou comme au Moyen Âge encore les actes princiers qu'on clouait sur les murs du narthex de Sainte-Sophie [4] ou qu'on reproduisait en grand sur les murs des salles des archives comme à Mistra [5], voici, sur les murs de la nef, à la Nativité de Bethléem, alignées, les décisions des conciles, qui – réunies – constituent une profession de foi christologique.

L'étude excellente que M. Henri Stern a consacrée aux mosaïques des conciles [6] nous permet justement d'assimiler ce cycle singulier à une profession de foi [7]. Elle nous montre aussi, sans laisser de place au doute, que primitivement ce cycle comprenait sur chacun des murs opposés de cette nef l'évocation de six conciles, ce chiffre correspondant au nombre des conciles œcuméniques, pendant la période de 680 à 787. On figura les six conciles œcuméniques de façon à remplir une frise entière sur toute la longueur du mur latéral sud (depuis le mur d'entrée jusqu'au transept), et, pour leur créer un pendant, on étala, sur le mur opposé nord, autant de conciles provinciaux. Certes, les « professions de foi », autant que je le sache, n'évoquent généralement que des conciles œcuméniques, sans mentionner les conciles provinciaux, et sur ce point le programme de Bethléem paraît plus complet. On connaît cependant le cas d'un patriarche de Jérusalem précisément qui, dans une lettre adressée à ses collègues d'Alexandrie et d'Antioche, qui

fut produite au concile œcuménique de 787, fait accompagner sa profession de foi d'un long exposé des décisions des six conciles œcuméniques et d'une mention des « différents synodes locaux ». De toute façon, les mosaïques ne s'écartent pas sensiblement des « professions » connues quant au fond de la pensée, car plusieurs de ces textes, sans mentionner expressément les conciles provinciaux, énumèrent les hérétiques qui y furent condamnés [8]. Les mosaïques s'apparentent en outre à ce genre de compositions par leur tendance à souligner les étapes successives de la lutte de l'Église contre les hérésies christologiques [9]. C'est ce qu'on y relève à propos des conciles provinciaux ajoutés aux conciles œcuméniques, et à propos des synodes généraux.

Nous retenons les conclusions de M. Stern, à savoir que primitivement le cycle ne comprenait que douze conciles, six œcuméniques et six provinciaux, qui se faisaient face ; une croix fleurie occupait probablement le milieu de chacune de ces deux frises symétriques et complémentaires (elle n'apparaît que d'un seul côté).

Or, si à l'origine la série des conciles généraux ne comprenait que six synodes, la mosaïque n'a pu être exécutée qu'avant 787, date du VIIe Concile œcuménique. Mais lorsque des peintres du XIIe siècle ont eu à refaire la mosaïque de la nef, ils ne purent se dispenser d'ajouter le VIIe Concile. Et comme l'ordonnance primitive n'avait prévu d'emplacements que pour six conciles sur chaque mur, il a fallu refaire toute la frise des mosaïques du mur sud (celle des conciles œcuméniques), et en resserrer un peu les images. Aussi, celles qui nous en restent, quoique inspirées par les figurations primitives des six conciles œcuméniques, appartiennent-elles à la restauration du XIIe siècle [10].

À cette époque, qui correspond au royaume latin de Jérusalem, les musulmans ne disposaient plus d'un lieu

de culte dans la basilique, et Grecs et Latins s'entendaient suffisamment pour collaborer à cette œuvre de décoration du grand sanctuaire de Bethléem. Il est tout normal, par conséquent, que les mosaïques qu'on y fit au XIIe siècle se soient étendues à toute l'église et qu'elles aient fait une large part à l'iconographie des deux Testaments. Mais la double frise des conciles y est seule à refléter une autre façon de concevoir les figurations chrétiennes, et ce contraste ne fait que confirmer l'attribution à une époque plus ancienne de cette partie de la décoration de Bethléem. Il s'agit, nous l'avons dit, de figurations strictement aniconiques, qui comprennent, avec ornements, des reproductions de textes juridiques dans des cadres architecturaux. Or rien ne semblerait plus à sa place dans une œuvre qui remonterait à l'époque pendant laquelle les chrétiens de Palestine étaient sous le joug musulman. Et comme d'autre part le cycle des conciles œcuméniques, arrêté au VIe synode (680), nous a invité à placer ces mosaïques avant 787, nous arrivons, après M. Stern [11], à attribuer les peintures des conciles à une année quelconque, entre 680 et 787. Nous verrons plus loin que cette date pourrait être précisée davantage. En attendant, relevons simplement l'art de ces mosaïques chrétiennes réalisées dans une région soumise aux califes omeyyades et dans un sanctuaire où elles voisinaient avec un lieu de culte musulman.

Il n'est point surprenant que, réalisées dans de telles conditions, ces mosaïques n'aient eu recours qu'à des ornements floraux et architecturaux, aux inscriptions et au signe de la croix : aucun personnage, aucun être vivant ! Les chrétiens qui commandèrent et exécutèrent cette œuvre ne couraient pas le risque de scandaliser les musulmans, et d'ailleurs, si c'étaient des Sémites indigènes, ils pouvaient être eux-mêmes aussi indifférents et même hostiles à l'imagerie religieuse que les chrétiens de

la Transjordanie voisine, qui ont fait faire les pavements en mosaïque de leurs églises des VIe-VIIe s. (v. *infra*). Par rapport à l'imagerie chrétienne et plus spécialement byzantine, ces pavements de Transjordanie et le décor de Bethléem se valent, puisque les uns, comme l'autre, ils se passent d'iconographie sacrée.

Rappelons cependant cette différence dans le programme aniconique : les pavements de Transjordanie évitaient les images sacrées, y compris la croix, mais multipliaient les représentations d'animaux et d'oiseaux, voire de personnages profanes, au milieu d'ornements végétaux. Les mosaïques de Bethléem, elles, abolissent radicalement tout ce qui est être vivant, mais en revanche maintiennent la croix et lui accordent même une place centrale. On pourrait se dire évidemment que l'aniconisme de Bethléem tenait au sujet si particulier des conciles de l'Église qui se prêtait difficilement à une interprétation figurative. Mais c'est le contraire qui est vrai et c'est à titre exceptionnel que le thème des conciles a été traité à Bethléem sans recours à l'imagerie figurative (v. *infra*, p. 161).

Si les chrétiens de Bethléem y renoncèrent, et choisirent un autre parti, cela a dû se faire avant tout à cause de la domination musulmane, et on peut le prouver en faisant observer l'influence sur ces mosaïques de l'art des maîtres omeyyades du pays. De nombreux rapprochements avec les mosaïques de la mosquée du Rocher, œuvre du calife Abd el-Malek, en 691, et avec quelques autres spécimens de la décoration omeyyade, ont permis d'établir cette influence[12]. Ce qui nous autorise à conclure que ces mosaïques chrétiennes ne font qu'adapter aux besoins de leur sujet particulier l'art qui vers 700 florissait dans les palais et les mosquées des Omeyyades. Cet art chrétien aniconique dépend ainsi de l'œuvre créée sur les chantiers des premiers princes musulmans

de Syrie : dans un pays conquis, il a suffi d'un demi-siècle pour rendre un art chrétien tributaire de l'œuvre artistique des princes musulmans. Il est vrai que cet art était déjà préparé à évoluer dans ce sens par les tendances naturelles de la population sémitique (v. *supra)* ; et que l'influence de l'œuvre palatine des Omeyyades se manifeste dans une décoration particulièrement soignée qu'on fit près de Jérusalem et dans un sanctuaire réputé. Car cette influence des arts princiers musulmans se sent à peine – là où elle existe – dans les modestes églises et chapelles de la Transjordanie.

On pourrait peut-être ajouter, sans oublier les particularités qu'imposait un sujet tel que les conciles, que la formule iconographique des peintures de Bethléem, elle aussi, reflète peut-être les usages des arts musulmans depuis les Omeyyades. Cette formule pourrait se résumer ainsi : pour traduire un sujet religieux, on donne la préférence aux inscriptions ; on leur joint quelques signes abstraits et des ornements-cadres ; l'art intervient principalement dans l'aménagement des cadres décoratifs, ainsi que dans l'ordonnance de tous ces éléments. Certes, sous les Omeyyades, la décoration murale dans les palais donnait encore la première place aux peintures figuratives ; mais déjà sur les monnaies d'Abd el-Malek, contemporaines ou légèrement antérieures aux mosaïques, on voit se manifester les premières réalisations selon la formule que je viens d'énoncer : inscriptions d'abord, accompagnées de quelques signes (fig. 59, 60). Il n'y a pas d'ornements sur les monnaies, mais on les retrouve sur le cadre d'un sceau omeyyade de Palestine, qui est un *hapax*, où dominent également les inscriptions, qui cependant n'écartent pas entièrement les figurations d'être vivants (lions, oiseaux) (fig. 61).

Nous ne pourrons mesurer l'intérêt des mosaïques du VIIIe siècle à Bethléem [13] qu'après avoir étudié les images



59-60 : Monnaies du calife Abd el-Malek. Photo G. Miles.
Sceau 61 : Calife Abd el-Malek. Istanbul. Photo du musée.

des conciles à Constantinople et en Italie. C'est alors aussi que nous proposerons une date plus précise pour ces mosaïques.

Tandis que, sur leurs monnaies, sur les diptyques en ivoire et les objets votifs, les empereurs des VIe et VIIe siècles introduisent les images du Christ, pour définir iconographiquement la source divine de leur pouvoir, ils s'adressent également à l'imagerie pour faire connaître *urbi et orbi* leur *confession de foi* chrétienne, qui était évidemment celle de l'Église de l'Empire qu'ils gouvernaient. Ils installent ces *images* confessions *de foi* au

palais et dans un édifice spécial qui en faisait partie, et en procédant de la sorte ils créent une *iconographie de l'orthodoxie*, que l'Église de l'Empire ne pouvait qu'accepter et propager, en s'adaptant aux changements de la doctrine que les gouvernements successifs considéraient respectivement comme orthodoxe. D'autre part, hors d'atteinte des empereurs, mais là où l'on restait attentif à l'attitude religieuse de Constantinople, on formulait d'autres *confessions de foi* par l'image, semblables quant au thème, mais distinctes quant au fond doctrinal. C'était la polémique ou la « guerre froide » par l'image, un procédé nouveau pour l'époque et qui nous permet de mesurer le prestige de l'image, dans le cadre des manifestations de la vie religieuse de ce temps.

D'après les textes que j'ai reproduits plus haut, il y a eu, au début du VIIIe siècle, plusieurs images des conciles de l'Église, au palais et dans un édifice appelé Milion, à Constantinople, et dans le narthex de Saint-Pierre, à Rome (imitées plus tard à Saint-Pierre de Naples).

En 712, la peinture qui représentait le VIe Concile était au palais impérial « depuis les temps anciens », et de même c'est depuis une époque antérieure aux iconoclastes que le Milion a été décoré du cycle des six conciles : en 784 un auteur iconophile qui écrit sur les iconoclastes fait remonter les peintures du Milion à une époque – déjà lointaine pour lui – où régnaient encore des empereurs « pieux »[14]. On pourrait penser à Anastase II (713-716) et à Théodose III (716-717), mais, étant donné la brièveté extrême de *ces* deux règnes (v. aussi *infra*), il est préférable de se souvenir de Justinien II, et par conséquent du règne qui suivit immédiatement le VIe Concile œcuménique. Selon toute probabilité, c'est peu de temps après ce synode œcuménique qu'on a dû en composer une image « officielle », et c'est alors aussi, très vraisemblablement, à la faveur de

l'opinion qui voulait que la série des conciles œcuméniques fût complète et qu'on ne dût pas en avoir d'autres, qu'on composa un tableau d'ensemble, où les six synodes étaient représentés sur une même planche ou formant une seule composition qui reçut la valeur d'une confession de foi iconographique. La *Vita s. Stephani* dit expressément que telle était la signification du cycle des conciles sur le Milion [15], et cela explique la passion que Philippicus le monothélète mit dans sa lutte contre les deux images du VIe Concile qu'il trouva en montant sur le trône – l'une au palais même et l'autre sur la voûte du Milion : c'était le cycle des cinq premiers conciles, et non pas des six, qui selon Philippicus avait à proclamer les dogmes de *sa* religion. Cependant son successeur orthodoxe et le pape Constantin Ier, au contraire, s'en tenaient avec autant de fermeté à la série des six conciles. Les uns et les autres attachaient une égale importance à ce que des images iconographiques des conciles, de leur choix, fussent présentes à des endroits déterminés : les empereurs voulaient les avoir au Milion, au cœur même de la capitale et de l'Empire ; les papes les exposaient dans le narthex de Saint-Pierre. Le Milion, qui était le pendant byzantin de la pierre milliaire du Forum romain, mais qui était un édicule voûté (un tétrastyle ?), marquait le point de départ des routes impériales qui conduisaient dans toutes les provinces de l'État byzantin et à ses frontières. On comprend, dès lors, ce que l'auteur de la *Vita* de saint Etienne le Nouveau entend lorsqu'il déclare que les images des conciles, sur le Milion, avaient à faire connaître l'orthodoxie aux gens des campagnes et aux étrangers (il ajoute : et aux illettrés, la peinture, opposée en cela à l'écriture, pouvant atteindre chacun). Le Milion réunissait des symboles que le gouvernement de l'Empire souhaitait voir se répandre sur toute l'étendue de l'État, et c'est pourquoi, évidemment, les images

qu'on y voyait devaient changer, selon que l'empereur régnant était orthodoxe, monothélète ou iconoclaste.

Constantin V l'Iconoclaste effaça toutes les images des conciles, et nous aurons à expliquer (v. *infra*) ce geste surprenant (il l'est en effet, parce que les iconoclastes ne s'opposaient pas aux canons des six conciles œcuméniques, et parce que les représentations des conciles ne devaient contenir aucune image du Christ et des saints) et ce que Constantin V fit représenter à leur place, notamment les courses de chevaux à l'hippodrome. Pour l'instant, observons simplement ce besoin que l'empereur iconoclaste a senti, comme ses prédécesseurs orthodoxes, monothélètes et encore orthodoxes, de « mettre à jour », c'est-à-dire d'adapter à la religion de chacun, les représentations du Milion. On y « proclamait » sa religion comme on affichait au Forum romain les nouvelles lois. Mais la position exceptionnelle de cet édicule conférait aussi à tout ce qui s'*y* trouvait une signification qui pouvait dépasser l'entendement rationnel. C'est au sommet du Milion, par exemple, que se dressait le groupe sculpté de Constantin et Hélène, avec leur croix et la τύχη de la ville (Πάτρια I, 38 ; II, 966), que le peuple de Byzance entourait de légendes. Il ne serait pas surprenant qu'au message sur les bases dogmatiques de la religion d'État, que les images des conciles du Milion envoyaient aux quatre points de l'horizon, se mêlât une part d'action magique : leur présence à cet endroit privilégié pouvait être jugée indispensable pour les deux raisons à la fois.

En dehors du Milion de Constantinople (et de son palais impérial), les autres cycles anciens des conciles se trouvaient, dans le narthex, à Saint-Pierre de Rome (712) et à Saint-Pierre de Naples (766-767), et dans la nef de l'église de la Nativité à Bethléem (v. ci-dessous leur date probable). Le choix du narthex se laisse expliquer, sans nul doute, par l'usage qu'on avait d'y afficher les déci-

sions des conciles, usage certifié pour Sainte-Sophie de Constantinople depuis le VIIe siècle [16] ; et d'autres sanctuaires constantinopolitains d'époque ancienne, sinon cette église, ont dû prêter leurs murs à des représentations du cycle des six, puis des sept conciles. Lorsque cet usage se généralisa, à partir du XIIIe siècle, ce fut régulièrement le narthex qui les accueillit [17].

L'église de la Nativité à Bethléem est seule à déployer le cycle des conciles sur les murs de sa nef, et notamment de la nef centrale. Jusqu'ici on ne s'est jamais demandé si cet emplacement exceptionnel présentait un intérêt quelconque, et en ce qui concerne l'époque pré-iconoclaste, ce petit problème ne se pose que depuis les conclusions de M. Stern sur la date ancienne du cycle primitif des conciles. Nous savons maintenant que nous avons à Bethléem un exemple de ce cycle qui, quoique refait et allongé au XIIe siècle, remonte à la période qui va de 680 à 787, et qu'il porte le reflet de l'art omeyyade. Il est significatif, à cet égard, que le seul décor d'église qui présente quelque analogie avec celui de la nef de Bethléem remonte au IXe siècle et se trouve, lui aussi, à la lisière du monde musulman : je pense à Santullano d'Oviedo en Asturie [18], où l'ordonnance de la décoration murale est assurée – comme à Bethléem – par un alignement de cadres architecturaux d'inspiration antique autour d'une croix qui est le seul signe vraiment chrétien de l'ensemble. On ne peut faire que des hypothèses sur la signification chrétienne des peintures d'Oviedo, où M. H. Schlunk voudrait reconnaître également un cycle de conciles (hispaniques). Quoi qu'il en soit, le témoignage d'Oviedo est formel sur le fait que, dans le voisinage des musulmans, au IXe siècle, on décorait les nefs d'église de représentations aniconiques à prédominance de motifs architecturaux. C'est un art semblable qui fut appliqué à Bethléem, où cependant les artistes chrétiens

ont eu l'adresse d'adapter à cette ordonnance générale, acceptable aux musulmans, un sujet chrétien qui aux VII[e] et VIII[e] siècles a été jugé très important, à la fois à Constantinople, par les empereurs, et en Italie, par les papes et les évêques.

Il l'a été sûrement autant à Jérusalem, à l'époque où, sous les Arabes, le clergé continuait à se passionner, traditionnellement, pour des problèmes christologiques débattus depuis des siècles (beaucoup plus que pour les problèmes religieux devenus actuels depuis les succès prodigieux de l'Islam). Le patriarche Sophronios et saint Jean Damascène sont les plus grands parmi ces théologiens – sujets des califes omeyyades, – qui auraient pu inspirer la profession de foi iconographique de Bethléem. Pratiquement, leur exécution paraît moins probable dans les années qui suivirent l'édit du calife Yazid II dirigé contre les images religieuses (724-787). Ce qui ferait que les mosaïques auraient le plus de chances de remonter à la période 680-724, et – le plus vraisemblablement – à l'époque qui suivit d'assez près le retour des délégués du patriarcat de Jérusalem au VI[e] Concile œcuménique, à Constantinople (680). Comme l'a déjà signalé M. Stern, le cycle des conciles à Bethléem reflète les idées constantinopolitaines, et ce sont celles, évidemment, qui avaient été arrêtées à ce concile. Si le *Milion* de la capitale de l'Empire chrétien offrait un cycle profession de foi destiné à être porté au loin, jusqu'aux limites de la chrétienté, la nef de la basilique de Bethléem était précisément l'une de ces limites, puisque, à quelques pas de là, sous le même toit, on priait déjà dans la direction de La Mecque. La pensée religieuse définie à Constantinople arrivait ici, comme elle arrivait à Rome. Depuis qu'il y a eu des conciles œcuméniques convoqués, dirigés et ratifiés par les empereurs de Constantinople, et pendant plusieurs siècles, c'était l'usage normal : les images

du Milion proclamaient la foi des peuples de l'Empire chrétien, dont ceux de Palestine et d'Italie. Mais à la fin du VII[e] s. et au début du VIII[e] il n'en était plus exactement ainsi, car tous les chrétiens de Palestine et la plupart des chrétiens d'Italie ne faisaient plus partie de l'État des empereurs de Constantinople.

Cependant, aux yeux de ces chrétiens arrachés à l'Empire, les images du Milion et la pensée religieuse de Constantinople qu'elles reflétaient ne perdirent pas leur importance pour autant, et comptaient encore comme des proclamations du symbole de la foi, qui engageait tous les peuples. On vit s'installer pour un temps un régime particulier qui caractérise précisément l'époque qui nous intéresse ici et que reflètent les monuments dont il est question. Quoique indépendants politiquement de Constantinople, comme l'étaient les chrétiens de Palestine, ou physiquement inaccessibles aux empereurs, comme l'étaient de plus en plus les chrétiens d'Italie, les uns et les autres suivaient encore de près l'évolution de la politique religieuse des empereurs et leurs initiatives dans ce domaine, tels leur recours à des images symboliques comme celles du Milion. C'est ainsi que le pape Constantin I[er], en 712, fit représenter les six conciles, au narthex de Saint-Pierre, en réponse à la suppression de l'image du VI[e] Concile par Philippicus, à Constantinople (Milion et palais) ; une espèce de loi des vases communicants continuait à agir dans l'ensemble de la chrétienté, malgré le rétrécissement des frontières de l'Empire, et, dans la conscience du clergé qui était hors d'atteinte des empereurs, les actes de ceux-ci relatifs à la religion gardaient une importance considérable. L'unité religieuse persistait par-dessus les frontières, mais seulement dans la mesure où le clergé des pays séparés partageait la doctrine officielle de l'Empire. Car lorsqu'il s'en

séparait, il pouvait ne plus se soumettre à la loi religieuse de l'Empire.

Mais il ne se désintéressait pas pour autant de ce qui se faisait dans l'Empire. Il essayait plutôt de combattre la doctrine qui y était adoptée officiellement, et dans cette lutte il recourait à cette guerre des images que nous venons d'observer. Les images des six conciles à Rome reflètent une doctrine qui, par-delà les frontières de l'Empire, combat la thèse que l'empereur hérétique Philippicus répandait à l'intérieur de son État en présentant le cycle des cinq conciles sur la voûte du Milion. Rome était ainsi en état de « guerre froide » par les images, en 712-713. Elle le fut à nouveau, après 726 ou 730, lorsqu'elle opposa sa pratique traditionnelle de l'imagerie chrétienne à l'interdiction de cette imagerie, à Constantinople. Voici donc deux « guerres » qui, rapprochées en date, font un même usage de cette arme particulière qu'est l'image.

Jérusalem fera une guerre analogue à Constantinople, sous les empereurs iconoclastes, et nous en recueillons les échos par l'intermédiaire des écrits de Jean Damascène. Quant aux mosaïques de Bethléem, antérieures à la période iconoclaste, ce n'est pas un épisode de guerre contre Constantinople qu'elles reflètent, mais au contraire un état de communion religieuse avec l'Empire, malgré la conquête arabe musulmane. Que des situations de ce genre se produisaient, on le sait précisément par les Actes du VIe Concile oecuménique qui siégea à Constantinople en 680. Il faut y lire une célèbre lettre au patriarche de Constantinople, Serge, rédigée par le patriarche de Jérusalem, Sophronios, qui n'était plus parmi les vivants, mais les délégués de ce siège ont demandé et obtenu la lecture intégrale de ce texte, qui nous aide à comprendre la situation, telle qu'elle était à Jérusalem, à cette époque encore rapprochée de la

conquête arabe. D'une part, sur le plan doctrinal, entente entière avec les chrétiens de l'Empire, et d'autre part, déclarations ouvertes de fidélité aux empereurs de Constantinople et souhaits non moins ouverts de la victoire des basileis sur les califes, voire appel du retour de leur pouvoir en Palestine [19]. Les califes ont certainement ignoré les déclarations de l'ancien patriarche de Jérusalem lues par l'un des délégués de ce siège qui était sur le point de devenir leur sujet, mais le fait était que les chrétiens du califat – aussi longtemps qu'ils partageaient les doctrines de Constantinople – devenaient des agents de l'action byzantine en pays islamiques. On ne s'étonnerait pas en apprenant un jour que, à l'occasion du Concile de 680, le patriarcat avait obtenu une contribution impériale à la décoration des sanctuaires de Jérusalem et notamment à une mise en valeur, par l'image, de la profession de foi que d'autres figurations proclamaient au même moment sous la voûte du Milion. Aucun gouvernement de Constantinople n'aurait pu résister à la tentation de tirer un parti des sentiments « impériaux » tels que les exprimait le patriarche Sophronios, en pensant à la lutte incessante que l'Empire menait en même temps contre les Arabes infidèles. On n'avait qu'à favoriser les successeurs de Sophronios, si dévoués à Constantinople et à l'Empire, en les aidant dans leur politique religieuse qui s'inspirait de celle qu'on faisait à Constantinople. De ce point de vue international, il n'y a pas d'opposition véritable entre les faits qu'on observe dans les églises de Rome et de Bethléem lorsqu'elles figurent les six conciles, sensiblement à la même époque. De part et d'autre, les méthodes d'action religieuse sont les mêmes (recours aux images), parce que la conviction reste la même partout que le cycle des conciles est une espèce de profession de foi ; et des deux côtés aussi, c'est l'action de Constantinople qui est au départ : à Rome, en 712,

on intervient pour s'opposer par l'image à une doctrine d'un empereur de Byzance ; en Palestine, à une date voisine, mais probablement antérieure, on cherche à faire connaître la doctrine officielle de Byzance. Il va de soi que, à d'autres moments, la situation était diamétralement opposée : ainsi à Rome, lorsque les papes et les empereurs acceptaient d'un commun accord les canons des six conciles, et à Jérusalem ou ailleurs chez les chrétiens du califat, lorsqu'on s'y opposait à l'iconoclasme de Constantinople. Mais nos témoignages archéologiques n'offrent aucune illustration de ces situations-là, en ce qui concerne l'iconographie des conciles de l'Église.

Un dernier caractère de ces images mérite d'être relevé et commenté. Du moment que le cycle des conciles était assimilé à une profession de foi iconographique, on s'attendrait à trouver partout ce qu'on ne voit pratiquement qu'à Bethléem : l'accent porté sur un résumé des décisions de chaque concile. Mais partout ailleurs – et les textes ci-après prouvent qu'il en a été ainsi au Milion de Constantinople et à Rome, au VIIIe siècle – on évoquait les décisions des conciles en figurant les personnages qui étaient membres de ces réunions. Certes, on accompagnait ces portraits en groupe de légendes plus ou moins explicites qui rappelaient les décisions de telle réunion, par exemple sur les fresques de la fin du Moyen Âge [20]. Mais l'essentiel y était bien le groupe de personnages réunis en séance solennelle, sous la présidence de l'empereur ; c'est ce qu'on voit sur toutes les images byzantines des conciles, depuis les miniatures des psautiers Chludov (IXe siècle, fol. 23), jusqu'aux innombrables peintures de narthex des églises orthodoxes tardives. D'ailleurs, les légendes qui accompagnent ces peintures relèvent soigneusement les noms des empereurs et des évêques qui ont participé aux travaux de tel concile, ainsi

que le nombre de ses membres, le lieu et la date de sa réunion [21].

On a bien l'impression que ces images sont des pendants iconographiques aux signatures des représentants de l'autorité civile et ecclésiastique apposées au bas des Actes d'un concile (cf. texte latin du IXe siècle), tout comme le portrait de l'empereur sur une bulle qui accompagne un acte impérial est aussi un pendant à sa signature écrite, sur cet acte. On sait l'importance qu'on attribuait à ce sceau impérial, garni de son effigie : celle-ci en assurait en quelque sorte la présence permanente et par conséquent la validité non moins constante de la signature. Il a dû en être de même, pour les canons des conciles, qui bien sûr étaient inspirés par la grâce divine, mais cette grâce – comme à la Pentecôte – avait touché des personnes déterminées, des individus (les mêmes qui signèrent les Actes), qui ont dû recevoir, chacun, individuellement, leur flammèche de l'« énergie » divine. C'est en conformité avec ce principe que l'Église célèbre non pas le Ier Concile œcuménique, mais les 392 Pères de ce concile initial. Cette conception individualiste de la responsabilité personnelle s'inspire à la fois de notions juridiques romaines et d'idées chrétiennes.

Nous la voyons, en outre, s'étendre à l'iconographie. Comme dans les livres byzantins qui commencent par montrer l'auteur de l'ouvrage, il a pu y avoir des recueils des Actes conciliaires qui portaient en frontispice les portraits des membres du synode, auteurs des décisions qui y furent prises par des docteurs inspirés par Dieu. Aucun recueil illustré de ce genre ne nous est conservé, mais on connaît des peintures murales qui rapprochent les portraits des membres de tous les conciles œcuméniques, groupés par conciles.

À la tête de ces portraits vient toujours celui de l'empereur qui avait convoqué le synode et que l'icono-

graphie byzantine représenta couramment comme son président. La charge impériale comprenait d'ailleurs cette fonction d'épistémonarque du souverain guidé par Dieu, et c'est ce qui explique les conflits autour des images du VI[e] Concile, sous Philippicus ou sous Anastase II : chaque empereur qui convoquait un concile portait la responsabilité canonique de ses décisions et de l'application de celles-ci, et la « publication » d'une image de concile signifiait l'acceptation de ses canons par le souverain régnant. Autrement dit, les conciles eux-mêmes et leurs figurations, conçues à la façon byzantine, étaient intimement liés à l'Empire et à sa politique. Cette pratique s'était établie à l'époque où l'Empire s'étendait au loin et réunissait à l'intérieur de ses frontières l'immense majorité des chrétiens. Mais depuis les conquêtes musulmanes surtout, la situation changea et on peut imaginer la difficulté qu'on aurait eue, à Bethléem, vers 700, à représenter, tout le long de la nef centrale d'une grande église célèbre, une rangée de scènes qui toutes seraient dominées par un portrait d'empereur de Constantinople. Sophronios, patriarche de Jérusalem, a pu tenir, au Concile constantinopolitain de 680 (le VI[e] Concile œcuménique), un langage étonnant, qui montre à quel point les chrétiens des pays conquis ou à la veille de l'être – s'ils étaient orthodoxes – se sentaient liés à l'Empire et à ses souverains. Mais ce qu'on pouvait dire à Constantinople ne pouvait plus s'exprimer iconographiquement à Bethléem. Et c'est là une autre considération qui rendait inévitable l'abandon de l'iconographie normale des conciles et le recours au témoignage exclusif des textes : nous sommes devant l'un des cas les plus anciens de difficultés créées par le caractère trop byzantin (lié à l'État byzantin) d'une imagerie religieuse qui se croyait chrétienne universelle. L'époque qui nous intéresse, – on l'a vu déjà – est celle précisément où commencent à se

manifester, dans tous les domaines, des déséquilibres de ce genre.

On se souvient que, dans les *professions de foi*, les conciles œcuméniques étaient évoqués à la manière de batailles victorieuses contre les hérésies. Or l'iconographie des conciles a essayé d'exprimer la même pensée. Si toute image de synode de l'Église a été conçue selon la formule iconographique des scènes du tribunal, on s'en était écarté aussi régulièrement, pour faire sentir que les juges de ce tribunal, loin d'être impartiaux, étaient les adversaires des accusés, et que, lorsque les uns condamnaient les autres, ils assimilaient leur sentence à un triomphe sur l'ennemi de la vérité que l'hérétique est par définition. C'est ce qui a été traduit, iconographiquement, par l'attitude de l'hérétique condamné : Arius apparaît rampant par terre, humilié, aux pieds des Pères du Ier Concile œcuménique de Nicée, depuis la peinture la plus ancienne connue de ce synode, dans le Ménologe de Basile II, au Vatican (vers 1000) [22], et cette attitude de vaincu sera maintenue sur d'autres images du même thème. Ailleurs, on voit saint Nicolas et d'autres hiérarques orthodoxes, membres des conciles, tirer les hérétiques par la barbe [23], ce geste brutal voulant dire toujours que les hérétiques étaient assimilés à des ennemis vaincus. Iconographiquement, on le faisait comprendre en recourant aux formules les plus brutales léguées par l'imagerie des triomphes romains [24]. Il en fut de même, d'ailleurs, pour les figurations des hiérarques isolés qui s'étaient opposés aux iconoclastes : dans les psautiers à illustrations marginales du IXe siècle, ces héros de la cause orthodoxe piétinent sans vergogne les évêques hérétiques (fig. 62, 63), comme autrefois les empereurs païens, sur les monnaies et les statues, piétinaient les barbares vaincus. Toute cette iconographie était triomphale et violente, et ne se souciait nullement du contenu des



62 : Psautier Chludov. Saint Pierre triomphe de Simon le Mage ; le patriarche Nicéphore triomphe du patriarche iconoclaste.
63 : Psautier du Mont Athos, Pantocrator 61. Saint Pierre triomphe de Simon le Mage.

discussions théologiques, qui étaient l'objet principal des réunions des conciles.

Grâce à un texte latin du IXe siècle (reproduit p. 103), nous savons que les contemporains se rendaient compte parfaitement des origines « militaires » de l'iconographie des conciles, des rapports entre représentants de doctrines théologiques différentes étant présentés comme une guerre où les orthodoxes sont nécessairement vainqueurs des hérétiques quels qu'ils soient.

L'iconographie ignorait délibérément les doctrines et insistait sur le thème du triomphe ; C'est évidemment à quoi tenait l'Église, puisque, dans les *professions de foi*, elle recourait aux mêmes termes de victoire militaire, et c'est ce qui aussi se laissait figurer plus aisément qu'une notion théologique quelconque. Il faut se rappeler, enfin, qu'en iconographie comme ailleurs – et en théologie également, comme cela s'était manifesté plus d'une fois précisément

pendant la crise iconoclaste – on préféra se servir de formules constituées, au lieu d'en créer de nouvelles [25].

Mosaïques, monnaies et sceau d'Abd El-Malek

Les images des conciles étaient des « confessions de foi » *chrétiennes*, et la polémique qui se fit, à l'aide de ces images, entre orthodoxes et monothélètes, entre Constantinople et Rome, opposait les uns aux autres des groupes de *chrétiens.* Un autre dialogue de ce genre, et presque exactement contemporain, se déroula entre Constantinople et Damas, c'est-à-dire entre les porte-parole des deux États distincts et qui étaient chacun champion d'une religion : à une thèse des empereurs les califes en opposaient une autre, les deux thèses étant défendues à l'aide d'images et de devises. Cela suppose évidemment que les califes n'excluaient pas encore la création d'images d'êtres vivants et de symboles religieux du nombre des activités permises aux musulmans et que, pendant cette période, les califes omeyyades se trouvèrent même entraînés par l'exemple des empereurs et leur imagerie gouvernementale faite de symboles religieux et politiques.

Les documents arabes que nous examinerons maintenant sont des pièces de l'art officiel ou officieux, et à ce titre leur comparaison avec les monuments byzantins que nous avons analysés plus haut est tout à fait justifiée.

Décor en mosaïque de la mosquée du Dôme du Rocher à Jérusalem

C'est en 691, cinquante ans après la prise de la Ville Sainte par Omar, que le calife Abd el-Malek y fit

construire et décorer un grand sanctuaire musulman [26]. Cet édifice célèbre a un caractère particulier, qui le distingue de toutes les mosquées omeyyades, et le rapproche au contraire des sanctuaires chrétiens de Jérusalem et de la Terre Sainte. Il s'agit, en effet, d'un édifice de forme octogonale élevé sur l'emplacement d'un « lieu saint », le rocher d'Abraham. L'architecture lui sert de gaine monumentale : un déambulatoire coudé encadre le rocher, tandis qu'une coupole le surplombe comme un *ciborium*.

Tout dans ce monument se réclame de la tradition chrétienne de la Palestine : l'idée d'abord, car rien n'est plus typique pour la Palestine chrétienne que les *memoriae* commémoratives de « lieux saints », qu'elles abritaient ; la forme ensuite, puisque les édifices écrins des « lieux saints » y étaient parfois des constructions à plan central, et notamment des polygones. La mosquée du Dôme du Rocher ressemblait surtout à la *memoria* de l'Ascension : monument constantinien, ce sanctuaire s'élevait à Jérusalem même, lui aussi au sommet d'une colline ; il abritait également un fragment de sol vénéré comme une relique, et c'était un octogone qui formait une espèce de *ciborium* monumental. Bref, on ne saurait douter de l'intention du calife Abd el-Malek : voulant faire autant que les chrétiens mais mieux, il édifia une réplique ou un pendant musulman aux sanctuaires commémoratifs des chrétiens, et c'est de ce point de vue que nous avons à examiner ici le décor en mosaïque du Dôme du Rocher.

On se souvient que ces mosaïques, qui datent de 691 [27], nous offrent l'exemple le plus ancien d'un décor monumental musulman, et notamment le plus ancien décor somptueux d'un lieu de culte musulman (les autres mosaïques et stucs décoratifs omeyyades sont du VIIIe siècle). Il y a donc toutes les chances pour que les mosaïques du Dôme du Rocher aient été inspirées par

une ou des œuvres chrétiennes, antérieures. Et certes, il y en avait peut-être dans les sanctuaires palestiniens aujourd'hui détruits, qui, de date assez rapprochée, étaient des œuvres d'artisans qu'Abd el-Malek a pu faire travailler au Dôme du Rocher (les études de Marguerite Van Berchem [28] et de Henri Stern [29] ont rendu presque certain le caractère *local* des traditions d'art recueillies par les Omeyyades). Mais l'existence de ces modèles inconnus reste assez problématique, étant donné l'époque (celle qui suit immédiatement la conquête musulmane). Aussi, la parenté évidente, et qui n'a échappé à personne, entre le décor ornemental de la mosquée du Dôme du Rocher et celui de la nef de l'église de Bethléem a très peu de chances d'être fortuite. Les deux décors ont dû dépendre l'un de l'autre, et la proximité topographique a pu faciliter cette dépendance, que souligne par ailleurs le caractère différent de la grande majorité des autres décors omeyyades. Or, si nous retenons la date que nous avons proposée pour les mosaïques de la nef de Bethléem – peu après 680, du temps du VIe Concile –, la chronologie ne serait pas moins favorable à notre rapprochement, et elle signifierait en même temps que c'est aux praticiens chrétiens de Jérusalem, à l'atelier qui peu d'années auparavant avait travaillé à Bethléem, ou à un atelier semblable, que le calife Abd el-Malek se serait adressé pour le décor du Dôme du Rocher. En formulant cette hypothèse il faut bien se souvenir, en outre, que le décor de Bethléem ne s'arrêtait probablement pas à la double rangée des conciles, qui seule nous est restée d'un cycle qui s'étendait probablement au chœur et aux absides latérales de la triconque. Lorsqu'il était complet, ce décor pouvait comprendre bien d'autres motifs apparentés à ceux des mosaïques du Dôme du Rocher, en dehors des motifs

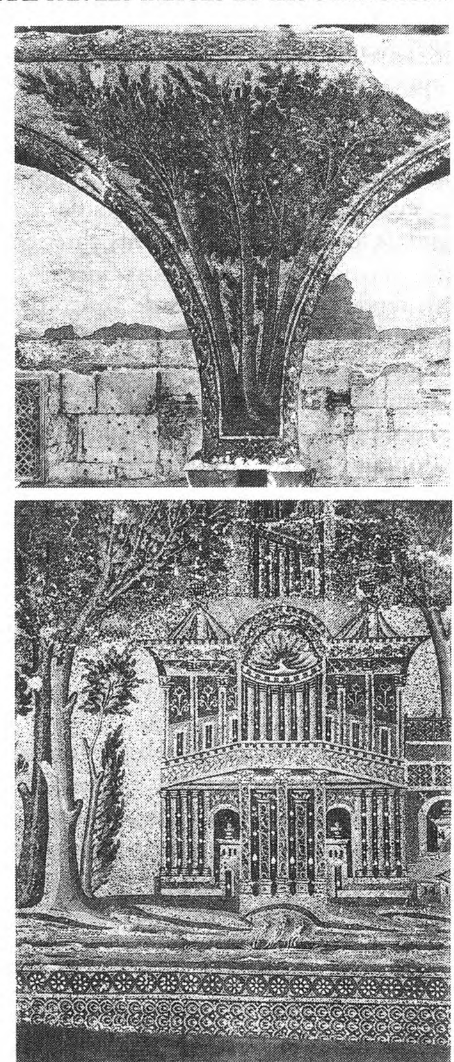
ornementaux que nous connaissons, sur le registre des conciles.

Cependant, s'il y a eu, de la part d'Abd el-Malek, un recours à l'art décoratif des mosaïcistes locaux, à ceux de Bethléem notamment, le programme des mosaïques du Dôme du Rocher a pu s'en ressentir. Que le calife ait voulu créer une réplique aux monuments chrétiens de Jérusalem, nul n'en doute et nous venons de le rappeler. Mais tandis que les autres *memoriae* et leur décor remontaient à une époque plus ancienne, les mosaïques de Bethléem ont pu attirer davantage l'attention des musulmans, et appeler une réplique, d'abord parce qu'elles venaient d'être créées, et ensuite parce que – face aux maîtres musulmans – elles se présentaient, d'une façon assez provocante, en symbole de la foi chrétienne. N'y a-t-il pas dans les mosaïques du Dôme du Rocher des éléments qui constituaient une espèce de réponse musulmane à cette déclaration chrétienne ? L'iconographie monétaire du même calife Abd el-Malek nous montrera que des répliques de ce genre étaient parfaitement possibles, pendant ce règne en particulier.

À première vue, les mosaïques du Dôme du Rocher, purement décoratives, n'obéissent à aucun programme. Et certes, on n'y trouve aucune représentation figurative et par conséquent aucun « sujet » narratif ou symbolique. Mais, quoique négative, cette observation nous approche d'une caractéristique de la mosaïque du Dôme du Rocher, quant à son thème. Ayant eu – pour la première fois sans doute – à étendre des mosaïques sur les murs d'un lieu de culte, c'est ici que les musulmans appliquèrent une règle qui ne cessera jamais d'être valable depuis : aucun être vivant n'est imité par l'art qui décore une mosquée, tandis que, au contraire, le monde végétal n'en est pas exclu, et par conséquent aucun ornement floral, gréco-romain ou sassanide. La voie a été ouverte

ainsi à l'imitation des arts qui ont précédé les musulmans, jusque dans les œuvres liées au culte. Et les premiers qui en tirèrent parti furent les mosaïcistes engagés par Abd el-Malek. Ils avaient une connaissance parfaite de la double tradition gréco-romaine et iranienne, ce qui prouve évidemment qu'ils ont dû se former dans des ateliers où l'on se servait constamment de ce répertoire de motifs, extrêmement riche. Mais tandis que, du temps chrétien, ces motifs étaient réservés aux surfaces secondaires, aux cadres, aux arcs et aux corniches, maintenant il s'agissait d'en tirer aussi les sujets du décor des panneaux les plus vastes et les plus importants. Dans d'autres mosquées omeyyades, comme à Damas, les décorateurs prirent le parti de figurer de grands paysages d'arbres, de rochers et d'architectures. C'étaient des visions fidèles de la nature que seuls les hommes, les animaux et les oiseaux auraient brusquement désertée. Pittoresque et varié, c'est un cycle de visions bien terrestres, et qui ne prétend certes pas à autre chose : les paysages à « fabriques » des mosaïcistes de Damas, au VIIIe siècle, ont pour ancêtres lointains les peintures murales des maisons romaines qui évoquaient des sites célèbres ou pittoresques (fig. 64, 65).

Or rien de semblable n'apparaît sur les mosaïques, légèrement antérieures, du Dôme du Rocher. À la place des paysages « réalistes » on y trouve une juxtaposition de motifs floraux : quelquefois des rinceaux à feuilles d'acanthe, mais surtout – si on exclut les bandes étroites des cadres et des intrados d'arcs – des arbres fantastiques ou des palmettes en candélabre qui ressemblent à des arbres et qui comme des bouquets (elles en dérivent) s'échappent d'un vase emperlé. Si l'on considère l'ensemble, c'est-à-dire tous les panneaux de la nef coudée octogonale, qui entoure l'octogone-ciborium, avec son rocher relique, on voit une rangée de ces plantes



64-65 : Damas. Grande Mosquée. Mosaïques omeyyades du portique de la cour. Photo De Lorey.

fantastiques complétée par quelques amphores et autres vases, très grands et tapissés de pierres et de perles : des arbres de rêve encadrent ainsi la relique et son *ciborium*, exactement comme ces plantes – palmiers, cyprès, arbrisseaux fantastiques – que les miniaturistes figurent sur les marges des évangiles, de part et d'autres des *ciboria* qui, sur les premiers feuillets des manuscrits chrétiens de tous pays (mais surtout byzantins, arméniens, géorgiens, éthiopiens), renferment les tables de concordance composées par Eusèbe au IVe siècle. Les grands vases somptueux y accompagnent aussi quelquefois ces plantes [30]. Dans les manuscrits chrétiens, c'est bien les arbres du paradis qu'on figure ainsi, pour « situer » symboliquement la « fontaine sacrée » qu'est l'Évangile, et chaque église ou chaque Saint des Saints d'une église pourrait se prêter à une décoration analogue : il suffit de se rappeler les jardins paradisiaques sur les mosaïques absidiales des basiliques paléochrétiennes (meilleur exemple à Saint-Apollinaire in Classe, à Ravenne) ou sur les murs droits d'églises très archaïques comme Aquilée ou Concordia Saggittaria (traces de peintures au bas des murs, qui figurent des plantes).

Je suppose que les plantes fantastiques qui se dressent tout autour de l'octogone du Dôme du Rocher s'inspirent des « paradis » semblables qu'il a pu y avoir sur les murs des *memoriae* chrétiennes de Terre Sainte. Les quelques plantes de ce genre, qu'on voit encore entre les images des conciles, dans l'église de Bethléem, donnent une idée de ce genre de décor paradisiaque chrétien, en Palestine même. Or ce rapprochement me paraît d'autant plus suggestif que les plantes-palmettes se dressent à Bethléem auprès de cadres architecturaux qui rappellent des *ciboria* d'églises [31], et que tout ce thème iconographique dans son ensemble (*ciborium* et paradis) fait pendant à celui des pages des Évangiles consacrées

aux tables des canons (v. *supra).* La ressemblance va jusqu'au parallélisme de certains détails empruntés, de part et d'autre, à l'aménagement réel des *ciboria* au-dessus des autels : ainsi, sur les mosaïques de Bethléem, des encensoirs sont suspendus à des crochets fixés sur les colonnes des *ciboria*[32], tandis que les *ciboria* des tables des canons, dans les monuments, montrent parfois accrochées, de la même façon, des couronnes votives[33]. Or voici un détail des mosaïques du Dôme du Rocher qui semble confirmer notre hypothèse d'un rapprochement avec le décor d'un *ciborium* chrétien : ces couronnes votives, qui étaient effectivement suspendues sur les arcs et architraves des *ciboria* d'autels et de reliquaires, et qui entouraient ainsi la table eucharistique ou tel objet sacré, ont été représentées, en beaucoup d'exemplaires, sur les arbres-palmettes de l'octogone du Dôme du Rocher[34]. Autrement dit, ce qui, dans les monuments chrétiens, était suspendu aux arcs du *ciborium*, est figuré ici sur ces arcs eux-mêmes. Les couronnes qu'on y voit sont nombreuses et variées, mais il est sans doute caractéristique pour une œuvre comme le Dôme du Rocher, qui s'appuyait sur des traditions pré-musulmanes, que ces couronnes s'inspirent tantôt des couronnes byzantines – c'est la majorité – et tantôt des coiffures d'apparat sassanides. Les couronnes qui s'inspirent de modèles byzantins sont tantôt masculines (*stemma* ou anneau plus ou moins large et légèrement évasé)[35] et tantôt féminines (garnies de motifs arqués ou triangulaires le long du bord supérieur du *stemma*)[36] : cette distinction entre les deux catégories de couronnes nous garantit la fidélité à un modèle byzantin pas trop antérieur aux mosaïques du Dôme du Rocher. Aux couronnes sont suspendus d'autres bijoux, conformément à un usage qu'on connaît à Byzance (certaines miniatures en montrent des exemples : la couronne sert de support à une croix et

une colombe suspendues)[37] et en Espagne (les fameuses couronnes wisigothiques de Guarrazar). À côté des couronnes byzantines, il y en a qui sont certainement sassanides ou de tradition sassanide, caractérisées par une paire d'ailes surmontées d'un croissant au sommet de la coiffure[38]. C'est bien une dérivée des couronnes de Chosroès II, et la présence de ces couronnes de type iranien nous rappelle que, chez les Sassanides aussi, à Ctésiphon et ailleurs, on avait l'habitude de suspendre les couronnes (au-dessus de la tête du prince trônant).

On en arrive par conséquent à constater que les mosaïques du Dôme du Rocher obéissaient à un certain programme dont nous venons d'entrevoir la signification : autour du « lieu saint » elles réunissaient une rangée d'arbres paradisiaques, de vases à bouquets et des couronnes votives, impériales et royales, suspendues à ces arbres. Ces motifs nous sont connus par des images chrétiennes qui figurent les *ciboria* (cf. le Saint-Sépulcre sur les ampoules de Monza) : ce qui là entoure le *ciborium* ou est suspendu à ses arcs se trouve ici imité en mosaïques, sur les murs du ciborium octogonal monumental.

On ne saurait douter, selon moi, de l'intention du fondateur de cet édifice, le calife Abd el-Malek, qui commanda ces mosaïques, en 691 : il y créa un pendant aux décors chrétiens. Il s'agirait non pas d'une reprise d'un grand nombre de motifs ornementaux qu'on trouvait sur les monuments chrétiens (y compris certains motifs iraniens), mais d'une imitation consciente d'un ensemble cohérent de ces motifs. Abd el-Malek aurait essayé d'inaugurer un genre de décoration, pour un édifice de culte musulman, qui était un compromis entre les décorations proprement chrétiennes et ce qui sera plus tard la décoration des mosquées, et sur ce point les mosaïques du Dôme du Rocher se laissent comparer aux types

monétaires créés par le même calife et à un sceau qui lui a appartenu également (v. *infra*). Or, pour les nouveaux types monétaires tout au moins, nous avons de bonnes raisons de croire qu'ils avaient été lancés en contrepartie des monnaies byzantines de Justinien II (v. *infra*). Et nous nous demandons justement si le décor du Dôme du Rocher n'est pas une contrepartie musulmane de celui de Bethléem, qui se présentait, on s'en souvient, comme une profession de foi chrétienne. Une chose est certaine : en dehors des ornements, les mosaïques du Dôme du Rocher renferment de nombreuses inscriptions faites au nom d'Abd el-Malek, et ces inscriptions comprennent la profession de foi coranique (qui fait son apparition simultanément sur les monnaies et le sceau de ce calife) : c'est lui qui est le premier à la faire figurer sur des pièces officielles. C'est dans ces inscriptions du Dôme du Rocher aussi et sur les monnaies de ce calife que fait son apparition première le titre d'Abdallah appliqué à un calife (ici Abd el-Malek). Et enfin, comme on l'a observé récemment[39], les formules des textes religieux, qui furent choisies pour être reproduites en mosaïque, dans le Dôme du Rocher, sont manifestement dirigées contre les chrétiens. On sent bien qu'il s'agit d'une polémique avec les chrétiens, au moyen d'inscriptions monumentales, où le thème du monothéisme intégral surtout est mis en valeur avec insistance (exactement comme sur les monnaies d'Abd el-Malek). C'est à la lumière de ces inscriptions, qui proclament le monothéisme absolu, que reçoivent peut-être leur entière signification les images des conciles à Bethléem, ou plutôt les citations des canons de ces conciles par les inscriptions des mosaïques car leur thème constant est le dogme de la deuxième personne de la Trinité, c'est-à-dire ce qui distingue avant tout les dogmes essentiels du christianisme de ceux de l'Islam. On voit très bien la « profession de foi » chré-

tienne (par les canons des conciles) de Bethléem appeler, en contrepartie musulmane, la « profession de foi » islamique (inscriptions coraniques) du Dôme du Rocher.

En rapprochant ces deux mosaïques palestiniennes, presque contemporaines, on ne manque pas de constater que, l'une et l'autre, elles proclament la vérité de leur religion respective. Non moins certaine est l'intention d'Abd el-Malek de faire du Dôme du Rocher une réplique aux *memoriae* chrétiennes et un lieu de proclamation des vérités de l'Islam. Il me semble probable, en outre – ce qui sera certain pour les émissions monétaires – que, entre cette profession de foi d'Abd el-Malek et celle des chrétiens à Bethléem, il y a une corrélation, et que l'une répond à l'autre [40].

Monnaies

À partir de l'année 77 de l'Hégire (697 ap. J.-C.) ou – plus exactement – à partir d'une certaine année entre 75 et 80 de l'Hégire (695-700 ap. J.-C), le calife Abd el-Malek procéda à une réforme monétaire qui, étant donné le traditionalisme qui par nécessité régnait en ce domaine, eut la portée d'une révolution. Il abandonna le procédé appliqué par tous les califes avant lui et par lui-même jusqu'alors, et qui consistait à imiter les types monétaires byzantins et sassanides (selon qu'il s'agissait d'une province arrachée à l'Empire ou à la Perse). Ces monnaies furent remplacées par des pièces d'argent, les *dirhems*, qui ne portent aucune image d'homme, d'être vivant ou d'objet quelconque, mais seulement des inscriptions, qui sont des professions de foi proclamant la vérité et même la supériorité sur toutes les autres de la religion de Mahomet (fig. 59, 60). Les chronographes byzantins [41] relèvent cette révolution monétaire, dans les

États musulmans, à propos d'un incident diplomatique : Justinien II aurait refusé de recevoir le tribut annuel que le calife avait à lui verser, parce que l'argent qu'il faisait remettre à l'empereur n'était plus, comme jusqu'alors, du type romain consacré. Selon le chroniqueur, l'empereur refusait à qui que ce soit le droit de frapper une monnaie qui s'écarterait des types impériaux, et la guerre contre la Perse aurait repris à la suite de ce refus. On a toujours pensé que les pièces refusées étaient les nouveaux *dirhems* dépourvus d'images, mais abondamment chargés d'inscriptions pieuses [42]. Et ceci reste possible. Mais il a pu s'agir aussi d'un autre genre de pièces du même calife Abd el-Malek, qu'on ne connaît que depuis une étude récente de M. George Miles [43] (*Archaeologica. Orientalia*, Mélanges E. Herzfeld, 1952, pp. 156-171). On sait maintenant que ce calife avait frappé d'autres pièces pendant les années qui ont précédé l'apparition du *dirhem* aniconique nouveau et définitif, c'est-à-dire pendant les années 73 à 75 (693-695). Il faut, en effet, retenir cette date parce que, selon les chroniques byzantines, l'empereur qui refusa d'accepter en paiement du tribut annuel des pièces arabes du type nouveau était Justinien II. Or, comme il a été déposé en 695, ces monnaies ont dû commencer à paraître plutôt vers 73 (693) qu'en 75 (695). Les formules iconographiques de ces émissions d'Abd el-Malek ne seront pas retenues par la suite, mais, avec moins de force, elles témoignaient du même désir d'en finir avec l'imitation pure et simple de l'iconographie monétaire byzantine et sassanide.

Les deux types qui appartiennent à la période 73-75 sont des compromissions entre les types iraniens et byzantins, d'une part, et les futurs *dirhems*, de l'autre, et l'on voit, grâce à ces monnaies (chacun des deux types n'est conservé qu'en un seul exemplaire, le premier, au Musée historique de Moscou, le second à l'American



66 : Monnaies du calife Abd el-Malek. Photo G. Miles.

Numismatic Society, à New York), ce que les musulmans entendaient changer d'abord aux monnaies de leurs rivaux chrétiens, pour leur faire exprimer la pensée religieuse-politique qui leur était propre.

Ier type. – Avers : buste traditionnel de Chosroès. Mais en bordure, une inscription en lettres coufiques, qui est une profession de foi coranique.

Revers : le calife Abd el-Malek est debout, armé de son épée (image imposée par les effigies monétaires des empereurs byzantins), et accompagné de deux inscriptions en lettres coufiques : l'une l'appelle « chef des croyants », l'autre « calife d'Allah », c'est-à-dire successeur du messager d'Allah. Cette pièce est datée de l'année 75 de l'Hégire (695).

IIe type (fig. 66). – Avers : buste traditionnel de Chosroès (avec quelques écarts iconographiques dans le détail qui feraient penser à une adaptation au portrait idéal du calife (Miles). En bordure, profession de foi coranique. Année 75 (695).

Revers : image d'une lance avec fanion fixée sur un « pied » et dressée sous un arc ; deux inscriptions en caractères coufiques : l'une est tracée de part et d'autre de l'arc, en dehors de lui : « chef des croyants » et « calife d'Allah » (c'est la même légende double qui figure au revers de la monnaie du premier type, où cependant elle accompagne, plus normalement, l'effigie du calife) ; l'autre inscription est tracée sous l'arc, des deux côtés de la lance. M. Miles lit, soit « Victoire d'Allah » soit « May Allah assist » (la deuxième lecture lui paraît préférable pour des raisons de paléographie).

Il est évident que ces deux types monétaires sont plus apparentés aux monnaies byzantines et sassanides que les futurs *dirhems* aniconiques. Le premier se sépare de l'iconographie monétaire sassanide, moins par l'introduction d'un portrait du calife que par ce que celui-ci fait dire aux inscriptions coufiques ajoutées : proclamation des titres non seulement politiques mais aussi religieux du calife, et même profession de sa foi. Le second reproduit une bonne partie de ces inscriptions – preuve qu'on y tient précisément (et d'ailleurs les *dirhems* les reproduiront aussi) – et, en outre, installe au revers une image symbolique des plus curieuses et qui est certainement la contrepartie islamique de la croix sur marches des monnaies byzantines contemporaines.

M. Miles a réuni tous les arguments nécessaires en faveur de l'identification de la lance au fanion de la monnaie, avec la lance de Mahomet dite *'Anazah*. Celle-ci fut envoyée par le Najashi d'Abyssinie à Zubayr ben al-Awwam, qui à son tour la donna plus tard à Mahomet. Dès l'année 2 de l'Hégire, cette lance fut portée devant le Prophète et – fichée dans le sol devant lui – elle servait à délimiter l'espace qui lui était réservé pour la prière et à désigner la direction dans laquelle il fallait la faire. Pendant les premiers siècles, l'*'Anazah* de Mahomet était

conservée comme une relique insigne (au IXe siècle, elle a été à Samarra), et on garda longtemps un souvenir de sa fonction lors de la prière du calife, en portant solennellement, en tant qu'insignes des fonctions religieuses du chef des croyants, non plus, il est vrai, la lance du Prophète, mais d'autres objets qui lui avaient appartenu, son bâton *(qadib)* et son manteau.

La lance de la monnaie d'Abd el-Malek figure donc une relique de Mahomet qui est en même temps un attribut du pouvoir de ses successeurs, les califes. Un fanion lui est attaché (c'est probablement l'*'alam* ou drapeau de Mahomet et des califes), et je crois ce détail essentiel, parce qu'il souligne le caractère triomphal du symbole, – signification à laquelle nous renvoie obligatoirement l'inscription auprès de la lance : « Victoire d'Allah » ou plutôt « May Allah assist ». Il n'est pas moins intéressant, pour notre étude actuelle, que la lance soit fixée verticalement et que, pour pouvoir tenir dressée, elle soit retenue par une espèce de trépied. On pourrait admettre, avec M. Miles, que l'arc autour de la lance est une image schématique de la niche du mihrab[44]. Mais l'arc de la gravure pourrait aussi ne reproduire qu'un arc sur colonnes, motif connu en numismatique classique et byzantine, et qui – tout comme la niche du mihrab – sert de cadre pour un *sacrum*. Si intéressantes que soient, en elles-mêmes, les deux monnaies « de transition » que nous venons d'évoquer, elles le sont au moins autant pour les études byzantines, et c'est ce qu'il convient d'ajouter à l'excellente étude que leur a consacrée M. Miles. Il n'est point douteux, en effet, que ces types créés par le calife Abd el-Malek soient des contreparties des symboles monétaires byzantins du VIIe siècle, antérieurs et contemporains des pièces qui nous occupent. Cela peut surprendre à première vue, étant donné que, à sa base, la présentation iconographique de

ces monnaies est d'origine non pas romaine mais sassanide. Il n'en reste pas moins que cette base sassanide a pu recevoir des aménagements d'inspiration romaine-byzantine, et cela d'autant plus facilement sans doute que le royaume sassanide avait été détruit, dès 640 environ, par les soins des mêmes musulmans. À la fin du VIIe siècle, lorsque Abd el-Malek avait entrepris sa réforme des types monétaires, il n'y avait plus que Byzance pour lui fournir des modèles contemporains, et c'est ce qui se fit effectivement.

C'est l'image de la lance dressée et certaines légendes, autour d'elle, qui, sur les nouvelles monnaies d'Abd el-Malek, sont de véritables pendants à la croix sur marches et à des légendes qui l'accompagnent, sur les pièces byzantines.

On se souvient que la croix sur marches apparaît, en numismatique byzantine, dès la seconde moitié du VIe siècle, sous Tibère II Constantin (578-582) et s'y maintient, presque sans interruption, pendant tous les VIIe et VIIIe siècles, jusqu'à la fin de l'iconoclasme. Cette croix occupe le revers d'une première émission de Justinien II, contemporain d'Abd el-Malek (fig. 22). Elle est l'arme de la victoire du Christ et de ses successeurs placés à la tête de l'Empire chrétien, les basileis. Or, la lance du Prophète est, elle aussi, un instrument de la victoire, mais de Mahomet et de ses successeurs, les califes. Ce parallélisme est souligné par l'iconographie : à la croix développée verticalement correspond la silhouette verticale de la lance dressée ; aux marches qui forment la base de la croix correspond une espèce de trépied qui sert à retenir la lance dans la position verticale. Enfin, les croix des monnaies byzantines du VIIe siècle sont accompagnées de l'une ou de l'autre de ces deux légendes triomphales : *Victoria Augusti* et *Deus adjuta Romanis* (la seconde formule, sur les émissions d'Héraclius et de

Constant II) (fig. 7, 8, 17-19, 10, 20, 21). Or (v. *supra*) on lit sur la monnaie d'Abd el-Malek : « Victoire d'Allah » ou « May Allah assist ». Bref, aussi bien l'idée que l'exécution matérielle de la monnaie arabe suivent le modèle byzantin : le parallélisme s'étend au sujet et à son interprétation iconographique, que les légendes confirment entièrement. Et il s'agit bien d'un modèle byzantin adopté par les musulmans et non pas inversement, car les émissions byzantines avec croix dressée et légendes triomphales du genre que nous venons d'évoquer ont été courantes, dans l'Empire, depuis la fin du VIe et pendant tout le VIIe siècle, tandis que cette contrepartie islamique n'apparaît qu'à l'extrême fin du VIIe (v. *supra*, où nous avions retenu les dates : vers 693 et avant 695).

Il existe un rapport analogue entre les mêmes monnaies d'Abd el-Malek et celles des monnaies de Justinien II qui offrent, au revers, non plus une croix, mais l'effigie du Christ, et en même temps tout un programme chrétien exprimé par des légendes, sur les deux côtés de ces monnaies. Certes, l'image du Christ ne saurait être comparée à la lance de la pièce musulmane qu'à titre d'antithèse : tandis que, pour aboutir à la lance, accompagnée des inscriptions « chef des croyants » et « successeur du messager d'Allah », le calife insistait sur l'abstraction de la figuration monétaire, l'empereur, au contraire, y introduisait une image directe du Christ. Mais les deux souverains se laissaient guider par des intentions semblables lorsqu'ils faisaient graver, sur leurs émissions respectives, plusieurs textes dont le caractère religieux, confessionnel, était nouveau dans les deux numismatiques. Justinien II se présentait, traditionnellement, comme *Dominus*, mais aussi – c'était nouveau – comme *servus Christi* (le Christ étant défini comme *Rex Regnantiuni*) et, en cette qualité, porteur de la *pax*. Le

calife, on s'en souvient, se faisait identifier comme « chef des croyants » (cf. *Dominus*), comme « successeur du messager d'Allah » (cf. *servus Christi*), et il reproduisait, à côté de son effigie, une « profession de foi » coranique (cf. l'image du Christ qui, en elle-même, est une affirmation dogmatique, *supra*, p. 46 et s.). Ainsi, à rapprocher ces monnaies, on voit les deux numismatiques : 1° s'enrichir de types tout à fait nouveaux ; 2° proclamer les bases confessionnelles du pouvoir ; 3° insister sur la fonction politico-religieuse de chacun des princes : *serviteur du Christ* qui est Roi des rois (pour l'empereur chrétien) ; *successeur du messager d'Allah* [pour le calife, qui, en outre, insiste davantage sur sa fonction religieuse, en ajoutant les mots « chef des croyants » (le *Dominus* de Justinien II est traditionnel et il ne se réfère pas aux croyants), et une formule de la profession de foi].

On a bien l'impression que ces deux innovations iconographiques dépendent l'une de l'autre, par-dessus les frontières et les divisions religieuses. Chronologiquement, rien n'est moins impossible, les règnes de Justinien II et d'Abd el-Malek se recouvrant pendant plusieurs années (685-695). Il est même permis d'aller plus loin et de reconnaître la priorité de la réforme monétaire byzantine. En effet, on vient de voir que l'émission réformée (avec lance) ne saurait être antérieure à 693-695 ; elle serait donc contemporaine des toutes dernières années du premier règne de Justinien et postérieure au Concile Quinisexte (692). Or, on a vu également (chap. II, p. 48 et s.) que l'un au moins des deux nouveaux types de Justinien II (avec le Christ) est sûrement à mettre en rapport immédiat avec les décisions de ce concile, et il a par conséquent toutes les chances d'avoir inspiré – comme une antithèse – l'émission nouvelle du calife. M. Walker, par des considérations qui lui sont propres et qu'il développe dans son catalogue des

monnaies omeyyades de types byzantins (paru pendant l'impression du présent volume), aboutit à la même conclusion. Dans son ouvrage, il cite notamment un argument qu'il avait bien voulu me communiquer auparavant et qui me paraît fort heureux : la formule « successeur du messager d'Allah » qui apparaît sur les monnaies nouvelles d'Abd el-Malek est une adaptation de *servus Christi*, et précisément *Christi* (et pas *Dei*). D'ailleurs certaines autres émissions du même Abd el-Malek imitent aussi la formule de Justinien II telle qu'on la voit sur les émissions où il se fait nommer *servus Christi* : le Cabinet des Médailles en offre un exemple, sur une pièce en or de l'an 77 ap. J.-C. (696), sur laquelle apparaît le calife Abd el-Malek (fig. 67) [45]. On l'y trouve debout et de face, comme Justinien II sur celles de ses émissions où – revenant à une iconographie monétaire inaugurée par Héraclius – il se fait représenter en pied. On croit même reconnaître, sur l'effigie du calife, un souvenir du bout du loros jeté par-dessus le bras de Justinien II (image renversée), la rangée de perles du « loros » et une autre, sur le bord du vêtement du calife : détails propres aux effigies de Justinien II debout. Si ce rapprochement des deux pièces est valable, on aurait la preuve définitive que le type monétaire de Justinien II avec l'empereur debout et le Christ barbu avait été créé pendant le premier règne de Justinien II, c'est-à-dire à la même époque que le type monétaire avec le Christ jeune, que nous datons de 692 environ (fig. 23-25).

Tout compte fait, les nouvelles monnaies du calife Abd el-Malek, qui datent des années 693-695 (mais qui ont été maintenues après la première déposition de Justinien II, en 695), sont des imitations voulues d'émissions de Justinien II, en partie habituelles (croix au revers) et en partie nouvelles (Christ au revers). Ces dernières ont commencé à paraître vers 692, et comme ce qu'elles



67 : Monnaies du calife Abd el-Malek. Photo G. Miles.

apportent de plus nouveau était leur caractère plus confessionnel (chrétien) que jusqu'alors, le calife n'a probablement pas cru pouvoir continuer la pratique de ses prédécesseurs-califes qui imitèrent purement et simplement les émissions byzantines, contemporaines ou plus anciennes. Comment, en effet, un État musulman, en plein essor religieux, aurait-il pu frapper une monnaie à l'effigie du Christ que la légende qui l'entourait appelait en outre : Roi des régnants ? Abd el-Malek abandonna l'imitation traditionnelle des pièces byzantines, mais non pas tout contact avec les méthodes de la numismatique de l'Empire de Constantinople. Au contraire. Mais au lieu d'imiter des émissions byzantines, il essaya de leur opposer des pendants musulmans. Mêmes procédés (et notamment les tout derniers procédés lancés par la nouvelle monnaie byzantine de Justinien II), mais contenu différent. À une propagande par l'imagerie monétaire, il en opposa une autre : aux monnaies qui proclamaient

que le Christ et le gérant de son Empire sur terre, armé de la croix, gouvernaient l'Empire de Constantinople, Abd el-Malek en opposa d'autres qui affirmaient, elles, que c'est la foi coranique qui faisait régner, sur un autre empire, le successeur de (Mahomet), l'envoyé de Dieu, – prince qui disposait de la lance de Mahomet.

C'était là encore une « guerre froide », par l'image et le symbole, qui se joua entre Byzance et le Califat, dans les dernières années du VIIe siècle, et qui met en évidence deux faits essentiels : 1° à la veille de la crise iconoclaste, ces deux empires s'observaient et s'opposaient comme deux forces rivales, conscientes de l'appui qu'elles cherchaient l'une et l'autre dans une théocratie ; 2° à la veille de la crise iconoclaste, cette rivalité a pu trouver une expression iconographique officielle. La sensibilité au symbole graphique et à l'image a été si grande, dans ces pays, et peut-être surtout dans les provinces-frontières d'Asie (où cette double propagande avait intérêt à s'exercer), qu'un empereur a pu bouleverser l'art essentiellement conservateur de la numismatique romaine, et qu'un calife a pu lui opposer un bouleversement aussi radical de l'iconographie de sa numismatique à lui, pour laisser agir de nouveaux symboles et signes qu'ils introduisaient. Il est possible, d'ailleurs, qu'ils pensaient aussi à une action magique, en leur faveur, des signes et des paroles écrites qu'ils faisaient répéter sur les monnaies : il est symptomatique que, pour la première fois (à notre connaissance), une image du Christ et une figuration d'une relique musulmane (lance) aient été élevées au rang de symboles officiels et triomphaux des deux États. Cette confiance en l'image, qui se manifeste simultanément, à Constantinople et à Damas, et se déclare tout ce qu'il y a de plus officiellement, marque certainement le sommet du succès des images, chez les Arabes d'abord (peu d'années après, la numismatique califale exclura

pour toujours les images d'objets matériels, tels que la lance) mais aussi chez les Byzantins (pour plus de cent ans). Il y a donc eu, vers 700, des deux côtés de la frontière byzantino-musulmane, assez de sujets du basileus ou du calife favorables aux images et attentifs à leur leçon, pour inciter deux gouvernements rivaux à choisir le domaine de l'iconographie monétaire pour une « discussion contradictoire » officielle. C'était évidemment le domaine qui ouvrait à des images et à des symboles le rayonnement le plus vaste, et c'est ce qu'on devait escompter précisément, car en guerre froide comme en toute guerre, on se sert de préférence d'armes qui portent effectivement.

L'épisode de la guerre par les images, qui opposa Justinien II à Abd el-Malek, ne date que de l'extrême fin du VIIe siècle. Était-ce la première collusion dans ce domaine, et en particulier les musulmans n'essayèrent-ils pas, avant Abd el-Malek, de créer une antithèse islamique aux types monétaires de l'Empire ? Je n'ai pas la prétention de donner une réponse définitive à cette question générale, et précisément la publication toute récente (Miles) des nouveaux types monétaires d'Abd el-Malek que nous venons d'étudier nous invite à la prudence. Mais selon les meilleurs spécialistes de la numismatique musulmane, ce sont bien les émissions que nous venons d'analyser qui, les premières, s'écartent résolument des simples imitations de pièces sassanides ou byzantines. Toutes ces monnaies plus anciennes ne témoignent donc d'aucun désir d'opposer à la symbolique monétaire des deux empires une autre symbolique, qui serait propre aux États musulmans. Cependant, on devrait peut-être reconnaître une allusion à des préoccupations de ce genre dans une iconographie monétaire des califes du VIIe siècle, qui adoptèrent la formule byzantine du revers avec la croix sur trois ou quatre marches, mais en rempla-





68 : Monnaies du calife Abd el-Malek. Photo G. Miles.

çant la croix par une seule barre verticale surmontée d'une boule.

À côté de beaucoup d'autres, et en partie plus anciens, un excellent exemple nous en est offert par la pièce d'or de 77 H, (696) d'Abd el-Malek qui montre, à l'avers, une effigie du calife à pied, dont il a été question plus haut (fig. 67). On admet généralement que le motif de la barre verticale couronnée par une boule est ce qui reste de la croix byzantine à laquelle on aurait enlevé les branches latérales. Mais cette explication ne paraît pas entièrement satisfaisante, d'autant plus qu'une croix se laisse mutiler de beaucoup de façons différentes et qu'on ignorerait la raison pour laquelle on n'en aurait retenu qu'une seule. La croix byzantine étant sûrement au départ du symbole de ces monnaies musulmanes (certifié par le maintien des marches), pourquoi l'avoir mutilée précisément de cette façon ?

La monnaie d'Abd el-Malek avec la lance du Prophète me semble justifier l'hypothèse que voici : la barre verticale avec la boule au sommet ne correspondrait-elle pas à une autre relique comparable à celle de la lance de Mahomet ? Autrefois, la possibilité d'une iconographie de reliques ou d'objets matériels sur les monnaies musulmanes paraissait exclue à l'avance. Mais du moment que, à la fin du VIIe siècle, on a osé figurer une lance de Prophète, pourquoi, sur d'autres émissions, n'aurait-on pas représenté son sceptre ? Nous savons que le sceptre de Mahomet a été vénéré, au début de l'Islam [46], et divers documents iconographiques nous prouvent que des sceptres orientaux avaient souvent une forme qui rappelle l'objet vertical représenté sur les monnaies califales du VIIe siècle [47]. Je connais, en outre, grâce à l'obligeance de M.G. Miles, une pièce d'or musulmane du VIIe siècle (coll. de l'université de Philadelphie, États-Unis) (fig. 68) qui prouve que dans le califat on connaissait le sceptre de cette forme et qu'on l'imaginait entre les mains des empereurs byzantins (effigies d'Héraclius et de ses fils imitées sur cette monnaie, où le globe posé sur une main au-dessus d'un long pli vertical du manteau s'est transformé en un long sceptre couronné par une boule ; le motif est répété trois fois, c'est-à-dire pour chaque souverain). Cette pièce nous semble confirmer que la barre verticale à boule dressée sur des marches, telle qu'on la voit sur les émissions musulmanes du VIIe siècle, pouvait être identifiée effectivement avec un sceptre. Si cette explication était valable et confirmée, on pourrait reculer de plusieurs décennies la création des premières monnaies islamiques qui s'efforceraient d'opposer leurs propres symboles – semblables mais antithétiques – aux symboles de l'Empire chrétien. La difficulté principale réside dans l'existence d'un type monétaire apparenté, qui remplace, au haut des trois

marches, la barre verticale avec boule par un Φ qui, selon les spécialistes de cette numismatique, serait l'initiale de *Flavius*, nom que les empereurs du VIIe siècle faisaient fréquemment inscrire en tête de leurs noms et titres, dans les documents officiels[48]. Aux yeux des Arabes, cette lettre majuscule serait devenue un signe du pouvoir suprême, et c'est à ce titre qu'ils l'auraient adoptée comme symbole monétaire : fixée au sommet des trois marches, comme la croix byzantine quelle remplaçait, ou « le sceptre à boule » qu'on adoptait sur d'autres monnaies semblables, cette lettre Φ se serait vue promue au grade de symbole du pouvoir des califes. Sans être une image de relique ni d'aucun objet réel, cette lettre nous fait connaître, malgré tout, un autre cas de recours à un signe symbolique et par conséquent à une image. Cette fois, c'était – croit-on – un signe dérivé d'une lettre et comparable à cause de cela à la *tughra* des sultans turcs (la lettre A sur un sceau d'Abd el-Malek).

Un sceau

C'est le hasard sans doute qui, ne nous conservant qu'un seul exemple de sceau omeyyade, a choisi un cachet du calife Abd el-Malek. Ce sceau, conservé au Musée Archéologique d'Istanbul, est aussi instructif que les monnaies de ce calife : une fois encore on le voit placé devant le problème de l'image des êtres vivants et adoptant une solution hybride.

Il s'agit d'un objet assez singulier (fig. 61) : un disque en plomb, avec bord en saillie à l'avers et en retrait au revers. À l'avers, un rinceau avec feuilles et grappes de raisin au repoussé occupe ce bord ; une ligne horizontale accompagnée d'un motif de nœuds isole la partie haute du champ où l'on lit, en lettres coufiques, « Filestin »,

c'est-à-dire Palestine, – nom de l'ancienne *Palaestina Prima* qui sous les Omeyyades formait un district militaire (*cdjund*) spécial, avec Lydda comme chef-lieu. Sous le motif des nœuds, une fleur de lys et deux lions symétriques à moitié dressés devant le lys. Au revers, une grande majuscule grecque, A, se déploie sur tout le champ disponible ; deux oiseaux symétriques, face à face, se tiennent sous la barre transversale, brisée, de la lettre. Sur chacun des deux petits cartouches, de part et d'autre de la lettre, on lit la même légende arabe : « au serviteur d'Allah Abd el-Malek émir des croyants ». Toujours au revers, sur le pourtour, est reproduite la formule habituelle de la profession de foi : il n'y a pas de Dieu sauf Allah l'unique qui n'a pas de compagnon. Une bosse en saillie marque le centre du disque, de chaque côté ; un trou qui a dû servir à suspendre le plomb est aménagé assez près de son milieu.

On reconnaît Abd el-Malek, réformateur de la numismatique, à la profession de foi qu'il fait tracer sur le plomb, comme sur ses monnaies. C'est d'ailleurs un argument en faveur de l'identification de cet objet avec un sceau : la sigillographie est évidemment le domaine auquel s'étendent le plus facilement l'épigraphie comme l'iconographie monétaires. Certes, on ne connaît aucun autre sceau avec bordure saillante et ornementée, mais en l'absence totale de sceaux omeyyades, cette considération est sans valeur. Il s'agirait, en outre, d'un genre de sceau plus spécial, celui d'une province du califat, la Palestine, et c'est ce qui explique sans doute certaines particularités. Le sceau ommeyyade les doit à un modèle qui devait remonter à l'époque antérieure à l'invasion arabe, puisqu'il retient comme signe principal une majuscule grecque. Cependant nous ne connaissons aucun exemple de sceau byzantin qui présenterait d'une façon semblable un A ou une autre majuscule de l'alpha-

bet grec. Mais il a dû y en avoir qui, comme les émissions de monnaies de bronze byzantines, étaient marquées d'une lettre employée avec son sens numérique. Des plombs de ce genre auraient pu être attachés aux marchandises (par exemple, aux tissus), pour relever les taxes perçues.

Faute d'autres bulles semblables, on devrait comparer le sceau d'Abd el-Malek, avec son chiffre inscrit dans un cadre circulaire ornementé, à des disques peints très semblables qui, dans les manuscrits arabes (mais aussi arméniens et mozarabes), servaient à marquer, sur les marges, les numéros des chapitres d'un texte. Le rinceau de vigne évoque aussi des ornements de manuscrits, ainsi que les deux paires de *zôdia* symétriques. Un détail ferait même penser à une influence de l'écriture dans les manuscrits : je pense au sommet de l'A avec ses deux traits entrecroisés et surtout à la « queue » sinueuse qui prolonge vers le bas la barre transversale de la lettre. D'autre part, les animaux (isolés et antithétiques) enfermés dans un cadre circulaire à décor floral, et même le trait horizontal qui traverse le disque et peut-être l'inscription coufique (imitée), se retrouvent sur les disques sculptés du milieu du siècle qui décorent les façades du palais des rois d'Asturie à Naranco près d'Oviedo [49] (fig. 69). Le sceau d'Abd el-Malek confirme l'origine omeyyade des modèles de ces disques décoratifs, et lui-même, grâce à la comparaison avec Naranco et avec les manuscrits, sort de son isolement. Quant au procédé qui consiste à maintenir, sur un sceau arabe et au milieu d'inscriptions coufiques, une grande majuscule grecque, il fait penser à ces monnaies omeyyades mentionnées plus haut et où un Φ apparaissait dans des conditions analogues. Si, pour expliquer sa présence, on pense à l'initiale de Φ (ΛΑΒΙΟC) (v. *supra*, p. 97), on devrait, par analogie, supposer une dérivation semblable



69 : Relief à Naranco près d'Oviedo, Asturies. Photo J. Manzanares.

pour l'A du sceau d'Abd el-Malek (AVΓOVCTOC ?) ; ou bien, tenant compte du témoignage du sceau, avec son A qui fait pendant au Φ des monnaies omeyyades, attribuer aux deux lettres un sens numérique. L'analogie du petit disque marqué d'un A, que la personnification de Roma tient sur plusieurs diptyques consulaires du VIe siècle, n'apporte pour l'instant aucune indication utile, car on ignore la nature de cet objet, aussi bien que la signification de la lettre A qu'il supporte (l'interprétation numérique me paraît préférable : étant donné la destination des diptyques qui annoncent le début d'un consulat, au 1er janvier, le A pourrait signifier : premier jour de l'année) [50].

Mais l'objet que tient la personnification de Roma, sur les diptyques, a bien les dimensions du sceau d'Abd el-Malek, et l'A y est semblable, quant à sa forme et la façon dont il se présente par rapport au disque. Cet objet a au moins cet intérêt pour nous qu'il certifie l'existence de pièces analogues à Byzance, dans la première moitié du VIe siècle.

Il reste à souligner l'intérêt des *zôdia* du sceau. Il est évident que les graveurs du calife les ont empruntés avec le rinceau de vigne à un modèle byzantin local, de tradition hellénistique. Les oiseaux, en particulier, appartiennent à cette tradition et sont fréquents partout. Les

lions antithétiques également. Mais puisqu'il s'agit d'un objet confectionné en Palestine pour un calife omeyyade, rappelons, d'une part, que des lions antithétiques menaçants et la fleur de lys ont servi aux Juifs à évoquer la royauté d'Israël[51] et que, d'autre part, un prince d'époque omeyyade, probablement un calife, a été représenté au palais de Khirbet el Mefjar, près de Jéricho, au-dessus d'une paire de lions antithétiques (un fleuron y remplace la fleur de lys du sceau)[52]. Il est possible par conséquent que ces lions symétriques soient à mettre en rapport avec le calife-propriétaire du sceau, et on pourrait en faire autant pour le couple des oiseaux, au revers, en se rappelant la rangée d'oiseaux qui entourent les portraits de deux princes : le potentat inconnu d'époque omeyyade, sur une fresque du château de Kusejr 'Amra[53], et le prince d'un plat post-sassanide, au Musée de Téhéran[54]. Si ces rapprochements pouvaient être maintenus, on aurait sur le sceau un exemple nouveau de ce procédé oriental qui consiste à ne pas représenter un personnage (remplacé par son nom et ses titres), auquel se rapportent des objets et des *zôdia* qui lui servent d'attributs ou de symboles. Le sceau d'Abd el-Malek se place en tout cas entre les figurations complètes de l'iconographie princière, qui comprenait l'effigie du prince lui-même, et les compositions limitées aux symboles abstraits, et à ce titre il se rapproche surtout d'un monument comme les reliefs des façades de Mchatta, où l'on retrouve même tous les motifs du sceau : lions et oiseaux antithétiques, rinceau de vigne (ainsi qu'un seul personnage, à peine visible). On sait que, dans l'art des palais, les califes omeyyades se sont montrés très libéraux quant à la figuration des hommes et des *zôdia*, jusqu'à une époque bien plus avancée que le règne d'Abd el-Malek.

Mais ce libéralisme ne s'étendait pas aux œuvres d'art qui avaient une destination religieuse ou une fonction publique telle que la monnaie : dans les mosquées, comme en numismatique, toute représentation d'être humain disparaît un peu avant la fin du VII[e] siècle.

On aimerait pouvoir observer, à propos du sceau d'Abd el-Malek, comme on l'a fait plus haut à propos des sceaux byzantins, que son iconographie tient une place intermédiaire entre l'imagerie des palais et l'abstraction des monnaies nouvelles du même calife (la confession de foi reproduite sur le sceau l'apparente à toutes les émissions monétaires d'Abd el-Malek). Et il est probablement exact de penser que, chez les Omeyyades aussi, comme à Byzance, le sceau garde, plus que la monnaie, des reflets directs de la personnalité de son propriétaire princier, et maintient ainsi des figurations qu'on aurait évité de reproduire sur les monnaies. Mais étant donné que le sceau que nous examinons est seul de son espèce, nous ne pouvons pas le « situer » chronologiquement par rapport à la série des monnaies du même calife, qui représentent des étapes successives de sa réforme, c'est-à-dire les phases d'une attitude toujours plus méfiante à l'égard des images d'êtres vivants.

IMAGES DES CONCILES

Documents

Lettre du diacre Agathon au pape Constantin, vers 714

Premier passage. – Avant de faire son entrée solennelle à Constantinople (l'intransigeance de l'empereur, à cet égard, s'explique par une prophétie qui lui promettait un règne heureux, à condition d'abroger les canons du VI[e] Concile : Mansi XII, 187-188), après sa proclama-

tion (712), l'empereur Philippicus, monothélète, fit enlever du palais une image du VI[e] Concile œcuménique ; cette image s'y trouvait depuis longtemps, dans la partie extérieure du palais, entre la quatrième et la sixième schola. Il fit rétablir aussi les noms des hérétiques anathématisés au même concile, Serge et Honorius, et remettre à leur place les images de ces personnages.

...Τὴν μὲν ἀπὸ χρόνων ἤδη ἀνατεθεῖσαν εἰκόνα τῆς άυτης αγίας ἕκτης συνόδου, πλησίον καὶ μεταξὺ τῆς τετάρτης καὶ ἕκτης σχολῆς ἐν τοῖς προαυλίοις τοῦ βασιλικοῦ παλατίου κατενεχθῆναι προσέταξε · μὴ ἄλλως, φήσας, έν τοῖς οὐκ οὖσιν αυτοῦ βασιλείοις εἰσέρχεσθαι καταδέχεσθαι, πρὶν ἢ μὴ τοῦτο γενὴσεται.

Deuxième passage. – Ayant fait déposer l'image du VI[e] Concile œcuménique dont il a été question plus haut, Philippicus fait représenter, dans la voûte du Milion, les cinq premiers synodes et, au milieu de cette peinture, sa propre image et celle du patriarche Serge. Après son avènement (713), le successeur orthodoxe de Philippicus, Artémius-Anastase ordonne d'enlever ces deux dernières images et de figurer le sixième synode à côté des cinq autres.

Ἐπειδὴ δὲ μετὰ τὴν κατένεξιν τῆς ἀνωτέρω δηλουμένης συνοδικῆς τελείας εἰκόνος,
ὁ ταυτην ἀθέσμως προστάξας κατενεχθῆναι Βαρδάνης ὁ ἀλιτήριος καὶ παράφορος, ἐν τῇ οὕτω λεγομὲη τοῦ Μηλίου καμέρα, τὰς ἁγίας καὶ οἰκουμενικὰς πέντε συνόδους καὶ μόνον, ἐπὶ τῆς εἰκόνος ἀναστηλωθῆαι προσέταξεν ἑαυτὸν ἐν τω μέσω ταύτης ἅμα τω Σεργίω στηλογραφήσας ὀρθόστατον, ἀναγκαίως πάνυ καὶ ἄγαν ἁρμοδίως, τῶν αὐτῶν δύο προσώπων ἐξ ἐκείνης κατενηνεγμένων, ἡ τῆς αὐτῆς ἁγίας καὶ οἰκουμενικῆς ἕκτης συνόδου ἀναζωγράφσις, σὺν ταῖς ἄλλαις πέντε γεγένηται.

(Agathon diacre, sur le Concile de 712 : Mansi, XII, 193, 196).

Liber Pontificalis de Rome

Avant de faire son entrée solennelle à Constantinople, le nouvel empereur Théodose (III) fait remettre à sa

place, au palais, l'image vénérée des six conciles que Philippicus avait fait enlever (Théodose III, au lieu d'Anastase, v. *supra*) :

Prolinus etiam ut ingressus est veneratus Theodosius urbem, imaginem illam venerandam, in qua sanctae erant sex synodi depictae, et a Philippico nec dicendofecerat deposira, in pristino erexit loco, ita ut hujus fidei fervore omnis ab ecclesia cessert quæstio (*Liber Pontificalis*, éd. Duchesne, § 179, p. 128).

Le pape Constantin et le peuple romain font représenter les six conciles universels, dans l'église Saint-Pierre (712) :

Zelo fidei accensus omnis cœtus Romanae urbis imaginem, quam Graeci volarem vocant, sex continentem sanctas ac universales synodos, in ecclesia beati Petri erexerunt (*Liber Pontificalis*, I, p. 391).

Chronique des évêques de Naples

L'évêque Étienne de Naples, en 766-767, fait représenter le cycle des six conciles œcuméniques dans le narthex de l'église Saint-Pierre qu'il éleva dans sa ville :... *ecclesiam sancti Pétri miris ornatam construxit operibus. Ante eius ingressum sex petram sanctorum depinxit concilia* (*Johannis Gesta episcoporum Neapolitanorum,* in *Monum. Germ, Hist. rerum ital. et longob.*, p. 426).

Vie de saint Étienne le Nouveau

L'empereur iconoclaste Constantin V fit détruire (764) toutes les images des six conciles au Milion et les remplaça par une représentation des jeux à l'hippodrome et de son cocher préféré qu'il appelait céleste. Le texte de la *Vita s. Stephani junioris*, qui le rapporte, signale que les images des conciles se trouvaient au Milion depuis une époque ancienne, qu'elles y avaient été figu-

rées à cet endroit par les soins des pieux empereurs d'autrefois, et que ces représentations du Milion proclamaient la foi orthodoxe à l'usage des provinciaux, des étrangers et des illettrés.

... Ὁ δε τυραννος του παλατιου εξελθων, επι το της λεωφορου δημοσιον, ἔνθα ἐπιλέγεται τὸ Μὴλιον, ἤγετο. Ἐν τούτω γὰρ τω δημοσίω τόπω ἐξ ἀρχαίων τῶν χρόνων χαὶ τῶν ἐχ πάλαι εὐσεϐῶς βεϐασιλευχότων, αἱ ἅγιαι ἕξ οἰχουμενιχαὶ σύνοδοι ἀνιστορημέναι οὖσαι προὖπτον ἐφαίνοντο, ἀγροίχοις τε χαὶ ξένοις χαὶ ἰδίοις τὴν ὀρθόδοξον χηρύττουσαι πίστιν, ἅπερ ὁ νέος Βαϐυλώνιος τύραννος ἐν ταῖς ἡμέραις ἐχεῖναις χαταχρῖσας χαὶ ἀπαλείψας, τὸ Σαтανιχὸν ἱππηλάσιον χαὶ τὸν φιλοδαίμονα ἡνίοχον, ὅνπερ χαὶ οὐρανιχὸν ὠνόμασεν, ὡς αὐτοῦ προσφιλῆ, ὁ τοῦ οὐρανοῦ χαὶ τῆς γῆς ἀνάξιος, ἀνιστόρησεν, ὑπὲρ τοὺς ἁγίους Πατέρας τοῦτον τιμήσας.

(*Vita s. Stephani junioris* : Migne, *P. G.*, 100, 1172).

Chronique de Hincmar-Agobardus

Deux textes du IX[e] siècle, c'est-à-dire légèrement postérieurs à l'époque envisagée, évoquent une image de concile, à Saint-Pierre de Rome, avec représentation d'une condamnation d'un prêtre par ce synode. Il s'agit évidemment d'une image et d'un événement qui n'ont aucun rapport avec l'iconoclasme ni avec Byzance. Mais nul autre témoignage sur les images des conciles ne nous fait mieux saisir le caractère « juridique » des figurations de ce genre, et nulle part ailleurs on ne relève expressément les origines « militaires » de l'iconographie des conciles.

L'image en question figurait un synode qui, présidé par le pape Léon IV, excommunia et anathématisa un prêtre appelé Anastase. Le même pape ordonna de confectionner cette image et de l'accompagner de plusieurs légendes. Après la mort du pape Léon, Anastase envahit l'église de Saint-Pierre et détruisit l'image du concile. Mais le pape Benoît la fit restaurer.

Les trois inscriptions étaient conçues et disposées d'une façon qui fait deviner un ordre prescrit (cf. les légendes auprès des images des conciles œcuméniques, dans l'art de tradition byzantine) et une inspiration par des décrets impériaux. Inscription à droite :

« *Imperantibus dominis nostris. Lothario et Ludovico augustis, mensis Decembris die XVI, ind. 14.* », Suite de l'inscription à gauche :... *Leo episcopus servus servorum* etc. » ; *puis super valvas argenteas :* « *In nomine p. et f. et sp. s... Anastasias... neque vocatus neque excommunicatus et ad ultimum anathematisatus, sicut de eo in hac synodo veridica pictura demonstrat, ad congregata duo pro eo episcoporum concilia venire noluit ; ideo... est depositus et sacerdotali honori privants.* »

(*Hincmari Annales* a. 868, in I. v. Schlosser, *Quellenschriften der Karol. Kunst.*, p. 365, n° 1008).

En parlant des images et de leur utilité, Agobardus *(De imaginibus sanctorum*, ch. 32 : Schlosser, p. 366, n° 1009) évoque les représentations des conciles et relève très justement les origines triomphales de leur iconographie :

« *Sed causa historiae ad recordandum non ad colendum ; ut verbi gratia gesta synodalia, ubi pingebantur catholici veritate fulti et victores, haeretici autem pravi dogmatis mendaciis detectis convicti et expulsi, ob recordationem firmitatis, catholicae fidei, iuxta morem bellorum tum externorum cum civilium ad memoriam rei gestam, sicut et in multis locis videmus.*

Chapitre IV

L'ÉGLISE ET LES IMAGES

Tandis que, depuis le milieu du VIe siècle et surtout au VIIe, les empereurs faisaient entrer les icônes dans la vie publique de l'Empire, quelle était l'attitude officielle de l'Église ?

Il faut croire *a priori* qu'elle ne s'opposait pas aux initiatives des basileis lorsqu'ils installaient des images du Christ dans les églises et sur les objets de culte, sur les diptyques et les croix, puis sur les monnaies, ni aux peintures ou sculptures d'iconographie religieuse qu'on multipliait partout, dans les pays chrétiens. Mais officiellement, par les canons de ses conciles, l'Église ne se prononçait pas, et son silence dura pendant toute la période qui vit naître et s'épanouir l'usage des images chrétiennes et leur culte. Tout cet essor de l'art chrétien se fit en dehors des directives des chefs de l'Église – fait qui peut nous surprendre d'autant plus que, à la veille du triomphe du christianisme, sous Constantin, un synode local, à Elvire, en Espagne (entre 305 et 312), jugea utile d'interdire, sinon les images elles-mêmes, tout au moins leur présence dans les églises. Son canon 36 est formel : *picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur*[1]. On ne finira jamais de discuter sur la portée exacte de la deuxième partie de ce texte ; mais pour l'instant, il nous importe de rappeler cette interdiction radicale de toute représentation du divin et du sacré sur les murs des églises. Car,

en admettant même que ce canon n'engageait pas l'ensemble de l'Église, il prouve que du temps constantinien, et à la veille de la « conversion » de l'empereur, l'Église restait fidèle aux usages chrétiens initiaux et excluait l'imagerie chrétienne par crainte de l'idolâtrie. Est-ce précisément cette conversion de Constantin et de l'État romain, avec l'afflux dans l'Église de pratiques d'art traditionnelles chez les Romains, qui empêcha le clergé de revenir sur l'interdiction d'Elvire, pour la confirmer, tandis que toute autre « politique de l'icône » restait encore impossible au sein de l'Église ? L'art chrétien prenait l'élan que l'on sait, les lieux du culte et les maisons des chrétiens se remplissaient d'images à sujets chrétiens, mais l'Église ne réagissait pas. Serait-ce par manque de courage, étant donné le succès de l'art dans tous les milieux en commençant par le palais ? Comme les protestations de tout genre n'ont jamais manqué dans les affaires religieuses de ce temps, rien ne permet de le supposer, et il est plus probable que, l'attention intellectuelle s'étant concentrée pour longtemps sur les problèmes de haute théologie, c'est la christologie qui occupa la plupart des conciles de l'Église, au détriment de bien d'autres problèmes essentiels pour la vie de l'Église, et parmi ceux-ci du problème des images religieuses et de leur culte, qui pouvait lui paraître, et était effectivement beaucoup moins important (v. le premier chapitre de ce livre).

À cela s'ajoutait peut-être que les images et surtout leur culte étaient encore relativement peu répandus, notamment dans les milieux instruits de la société chrétienne, c'est-à-dire dans les milieux qui fournissaient le clergé et les théologiens. Mais il y avait bien, depuis le IIIe siècle au plus tard, des lieux de culte liturgique garnis de peintures murales aux sujets chrétiens, que tout le monde connaissait et qui pouvaient soulever des protes-

tations et appeler des décisions doctrinales des conciles, dans un sens ou un autre.

Mais il a fallu que la valeur religieuse des images fût reconnue par les empereurs et que ceux-ci les introduisissent dans l'art officiel gouvernemental pour faire saisir par l'Église l'importance du culte des icônes, et provoquer une discussion et une décision d'un concile. Mais cela ne se passe qu'à la fin du VIIe siècle (698) et, d'une façon plus approfondie, au Concile iconoclaste de 754. Bref, il faut bien reconnaître que, pendant une longue période qui pourtant avait connu une floraison de l'imagerie chrétienne, l'Église ne considéra pas le problème des images comme un problème important. Ce sont les empereurs, d'abord favorables, puis hostiles aux images religieuses et à leur culte, qui amenèrent l'Église à saisir l'importance de ce problème. Il est vrai que, à aucun moment, pendant cette longue période, le culte des images chrétiennes n'a pu faire craindre au retour de l'idolâtrie. Or c'était là le rôle que s'attribuait l'Église antique, dans l'affaire des images : empêcher le retour à l'idolâtrie.

Nous aurons à relever plus loin l'opinion de certains théologiens byzantins antérieurs au concile iconoclaste, qui avaient été amenés à parler des icônes en réfutant les accusations d'idolâtrie, multipliées par les Juifs. Mais cette polémique n'engageait évidemment que ses auteurs. Retenons donc pour l'instant que l'Église n'a pas jugé utile de définir une doctrine sur les images chrétiennes et leur place éventuelle dans la piété des fidèles, avant d'y avoir été contrainte par les iconoclastes, et que c'est le Concile iconoclaste de 754, convoqué par Constantin V, qui inaugurera pratiquement la série des décisions officielles de l'Église. C'est un synode d'hérétiques qui, le premier, donnait ainsi aux chrétiens une doctrine officielle des images.

Il n'en est pas moins significatif, sans doute, pour l'importance croissante prise par les images à la Cour de Constantinople, que ce soit un concile réuni à l'extrême fin de la période pré-iconoclaste qui ait évoqué sinon le problème des images dans son ensemble, tout au moins une question d'iconographie : l'Église avait fini par remarquer les images religieuses et prenait position, en la justifiant théologiquement, dans une affaire particulière de figuration du Christ.

De quoi s'agissait-il exactement ? Et ne pourrait-on pas entrevoir la raison immédiate – en dehors de l'essor des images – de cette intervention de l'Église sans précédent ?

La décision du Concile Quinisexte (in Trullo), de 692, qui concerne les icônes, est exposée dans un canon qui porte le numéro 82 et qui reste isolé au milieu de textes sur des sujets très différents [2]. On ignore les conditions dans lesquelles le texte de ce canon a été préparé, et c'est de lui-même seulement qu'on peut essayer de tirer une indication sur ce qui avait pu amener les Pères du Concile à envisager un problème d'images chrétiennes. Le canon 82 n'évoque qu'une seule catégorie de ces images, celles du Christ, et même un genre particulier et rare de représentation du Christ – sous les traits symboliques de l'Agneau – pour interdire les images de ce type et prescrire à leur place des représentations du Christ en homme. Le canon fait rentrer l'image de l'Agneau dans la catégorie générale des « types anciens et ombres » (παλαιοὺς τύπους καὶ τὰς σκιὰς) qui ne sont que des symboles et indications de la vérité [σύμβολά τε καὶ προκαράγματα(τῆς ἀληθείας)] ; et il déclare que ces genres d'images-allusions ou reflets n'ont plus de raison d'être, depuis que la Grâce et la Vérité (Χάριν...καὶ Ἀλήθειαν) peuvent être figurées directement, par la représentation du Christ-Dieu Logos fait homme (κατὰ

τὸν ἀνθρώπινον χαρακτῆρα), cette dernière image de la grandeur de l'humilité de Dieu rappelant à notre mémoire la vie, la passion et la mort salutaire du Christ, et le salut du monde qui en a résulté.

Par la suite, après le déclenchement de la persécution des icônes, on a souvent cité et même commenté ce texte célèbre de 692. Les Pères du Concile œcuménique de 787 l'évoquaient comme un témoignage sur la pratique des icônes, au sein de l'Église [3] ; Jean Damascène complétait l'antithèse « ombre-vérité » du canon par le troisième terme de « chose » (= réalité transcendantale) et tirait de son commentaire une explication mystique de l'icône : dépassant *l'ombre* (cette ombre particulière qui précède l'objet qui la projette) de l'âge de la Loi, elle montrait la *réalité* éternelle à travers la *vérité* de l'âge de la Grâce [4]. Mais si de pareilles considérations annoncent les idées du IX[e] siècle et des restaurateurs du culte des images [5], elles nous aident aussi à entrevoir l'esprit dans lequel le canon 82 avait été rédigé. Il s'agit d'une application au domaine des images du programme général que le Quinisexte s'était tracé (Mansi XI, 933) : effacer les derniers restes des erreurs des Juifs (et des païens). Dans le texte du canon 82, l'accent doit être porté par conséquent sur la comparaison entre les figurations qu'on pratiquait sous la Loi et les représentations chrétiennes, comparaison qui naturellement avait a rendre évidente la supériorité de la seconde méthode, et conduisait à l'interdiction de figurer l'Agneau (remplacé par les images de Christ « en homme ») [6]. C'était une façon de corriger les « erreurs des Juifs », en abandonnant une pratique qui, selon les Pères du Quinisexte, n'était qu'une survivance, désormais superflue et même préjudiciable au salut, de l'âge biblique [7]. Autrement dit, à l'époque où (v. chapitre suivant, p. 197) le monde juif, reprenant de l'élan, tirait argument des images des chrétiens, pour les accuser

d'idolâtrie, le Concile Quinisexte négligeait cette actualité et contribuait à aggraver le cas chrétien aux yeux de tous les ennemis des images (les allégories comme l'Agneau étant naturellement plus acceptables à leurs yeux que l'image directe). L'Église continuait son monologue, en abandonnant à des polémistes isolés le soin de discuter, à leurs propres risques et périls, avec les hétérodoxes, juifs puis musulmans *(infra,* p. 197 et s.). Non seulement le canon 82 ne répond pas à un besoin de défense de l'icône, comme il aurait pu paraître naturel à un synode convoqué à la veille de l'iconoclasme agressif, mais il appartient à une perspective totalement différente : sans se douter, dirait-on, du problème de la légitimité des images, que juifs et musulmans avaient rendu brûlant à nouveau, il se replonge dans la discussion traditionnelle sur la succession des deux étapes du salut, la biblique et l'évangélique.

Ce qu'il y avait d'original, dans cette reprise de confrontation de l'âge de la Loi et de l'âge de la Grâce, c'était l'évocation des images. Certes les Pères du concile s'attaquèrent aux représentations d'un genre très rare comme l'Agneau, pour pouvoir illustrer par des types iconographiques (genre de références nouveau pour eux) l'antithèse théologique traditionnelle : « ombre-vérité ». Les images de l'Agneau étant spécialement rares en Orient [8], on pourrait se demander si le canon 82, comme d'autres décisions de ce concile, ne contient pas une pointe antilatine. Il faut, d'autre part, en rapprocher l'opposition des monophysites de Syrie, Philoxène de Mabbug, Sévère d'Antioche, au VIe siècle, à l'image du Saint-Esprit en colombe [9] : il s'agit peut-être, dans les deux cas, d'une même hostilité des chrétiens d'Asie à l'égard des symboles, et de la part de l'Église de Constantinople d'un geste en faveur des Orientaux.

De toute façon et sans référence à aucun canon antérieur, la décision de 692 suppose tacitement que l'imagerie chrétienne est légitime, quelle est acceptée et même utile aux yeux de l'Église, parce que en figurant le Christ elle nous rappelle l'œuvre du salut universel (v. *infra*, p. 196, le libellé du canon). On verra que, sous les iconoclastes et à l'époque de la restauration des images, on allait revenir souvent à ce texte canonique, parce qu'il était le seul qui se laissait produire, pour définir la « politique des icônes » de l'Église. Et si les membres du Concile de 692 n'y prenaient qu'une mesure d'ordre disciplinaire (interdiction d'un genre d'images et recommandation d'un autre), et que le choix des figurations iconographiques citées y avait été dicté par un thème traditionnel des discussions théologiques, ce texte prouve certainement que, de son temps, l'Église acceptait l'usage des icônes et leur accordait ainsi suffisamment d'importance pour légiférer à leur sujet.

Beaucoup d'autres textes confirment d'ailleurs une extension des icônes à cette époque et plusieurs auteurs, tout récemment, en ont réuni un nombre considérable, et notamment les textes qui citent la fréquence du recours aux icônes et la vénération dont elles faisaient l'objet, au Ve et surtout aux VIe et VIIe siècles [10]. Il me suffit ainsi de citer quelques passages d'auteurs byzantins de l'époque, historiens et hagiographes, pour m'arrêter plus longuement au témoignage des images conservées, qui avec plus d'évidence encore que les textes nous font comprendre ce que l'icône a été au sein de la société et dans le cadre de la religion byzantine, à la veille des iconoclastes.

Étant donné le caractère gouvernemental de l'iconoclasme byzantin du VIIIe siècle, nous avons commencé par évoquer la « politique des icônes », favorable aux images, que suivirent les empereurs des VIe et VIIe siècles,

et le peu qu'on sache de l'attitude officielle de l'Église, dans le même domaine. Cette activité des empereurs et de l'Église a pour notre recherche cet autre avantage qu'elle fait entrer dans l'histoire des faits qui par ailleurs se déroulent en marge des événements contrôlables, et s'apparentent plus ou moins aux activités folkloriques. Raison de plus, croyons-nous, pour justifier la priorité que nous leur avons accordée dans la présente étude. Mais nous ne doutons pas qu'empereurs et Pères des conciles ont dû faire pénétrer les icônes dans leur art le plus officiel ou dans leurs canons, qui ne l'étaient pas moins, *parce que* l'usage, voire le culte des images, en se généralisant, les y avaient contraints.

Nous avons donc à nous rendre compte de l'extension prise par l'imagerie chrétienne, pendant les deux siècles qui précèdent la poussée iconoclaste. L'entreprise n'est pas commode, parce qu'il s'agit de montrer non pas le fait, universellement connu, du grand nombre d'images religieuses qu'on confectionnait depuis le IVe siècle, et surtout aux VIe et VIIe, mais de leur fonction – qui s'amplifiait – dans la vie religieuse chrétienne. Pour rappeler le grand nombre d'images religieuses, je n'aurai qu'à renvoyer aux recueils de textes fort accessibles que j'ai cités tout à l'heure, et à reproduire quelques exemples d'icônes portatives de cette époque. Les mentions de pareilles images, dans les ouvrages hagiographiques et historiques, certifient le fait du recours fréquent aux icônes et de leur culte [11]. Tandis que les peintures conservées, en commençant par les quelques icônes portatives dont on dispose encore, pour cette haute époque [les peintures à l'encaustique sur bois que je reproduis sur mes planches sont d'une vigueur d'expression surprenante ; l'une figure les martyrs Serge et Bacchus (fig. 70) [12] ; l'autre est un fragment d'une grande icône de la Vierge avec l'Enfant (fig. 71) [13] : les deux, selon moi,



70 : Saints Serge et Bacchus. Icône. Kiev, ancienne Académies Eccles.



71 : Icône de la Vierge. Détail. Rome, S. Maria in Urbe. Photo Cellini.

proviennent d'Égypte], nous mettent en présence immédiate de ce genre de peintures originales qui, n'ayant sûrement eu aucune fonction décorative (toujours possible à imaginer pour les peintures murales, que d'ailleurs on rend plus conformes aux usages de nos temps modernes, en relevant ce côté décoratif), ont été objet d'invocations et de culte. Cependant, pour en comprendre le rôle et l'importance, il nous faut autre chose que la possibilité d'examiner quelques images originales et d'enregistrer des mentions d'autres icônes semblables.

On pourrait même affirmer, si paradoxal que cela paraisse d'abord, que les icônes véritables, qui ne sont aujourd'hui que des « pièces détachées » d'un ensemble de démarches de piété inconnues, nous apprennent moins, sur le culte des images et ses mobiles religieux, que certaines peintures murales. Il ne s'agit évidemment que d'un certain nombre de *ces* peintures dans les églises, et non pas de toutes, car dans bien des cas nous sommes incapables de décider dans quelle mesure telle fresque a obéi à des préoccupations décoratives, ou au désir d'évoquer un personnage ou un événement sacrés, et dans quelle mesure cette peinture murale répondait à un appel de la foi plus pressant et plus secret, et aussi plus personnel. Il en est ainsi de beaucoup de ces images religieuses, si fréquentes en Égypte chrétienne dès le Ve siècle (mais qui l'étaient aussi en Asie Mineure vers 400, à en croire les auteurs de cette époque) : par exemple, la valeur religieuse des images qui tapissaient des tuniques et des robes ne nous est pas claire [14]. Pour en saisir le caractère exact, nous avons besoin d'un commentaire. Rare sous une forme écrite, ce commentaire peut nous être fourni par les peintures murales elles-mêmes, comme nous allons le voir tout à l'heure.

Les formes extérieures du culte rendu aux images chrétiennes – acclamations, révérence allant jusqu'à la pros-

kynèse, vénération par l'encens et la lumière des cierges allumés – ont été transmises aux chrétiens par les usages des religions païennes, et notamment par les formes de la vénération des portraits de l'empereur régnant. Nos renseignements sont formels à cet égard : ni le culte de l'image impériale, ni ses formes pré-chrétiennes n'avaient cessé, jusqu'en plein VIIIe siècle [15], et souvent les défenseurs de la vénération des icônes chrétiennes se sont référés ouvertement à l'analogie des deux démarches de piété liées à des images [16]. Jusqu'à un certain degré, les figurations officielles des grands dignitaires de l'État, consuls et autres (qu'on connaît surtout par les épigrammes versifiées qui leur furent dédiées) [17], se rangent à côté des images impériales, en ce sens tout au moins que l'usage s'était maintenu, pendant les premiers siècles de l'Empire chrétien, d'honorer ces dignitaires en faisant leur portrait, et en constituant ainsi, d'un titulaire à l'autre de la même charge, des « galeries » d'effigies ou de portraits sculptés ou peints qu'on conservait à l'endroit de leur activité présente ou passée. Au sein de l'Église, les évêques héritèrent de cette tradition [18], et c'est dans ces galeries épiscopales, formées auprès de leurs cathédrales respectives, qu'on puisait ensuite, pour établir l'iconographie de ceux de ces évêques qui allaient être canonisés. Une vénération due à la dignité sacerdotale et aux morts s'attachait à ces images même avant qu'elles ne fussent promues icônes. Et on entrevoit un processus analogue pour les icônes des martyrs, qui normalement remontaient à des portraits sépulcraux et qui, en outre, héritaient, sur le plan chrétien, du prestige qui, chez les Anciens, entourait les portraits commémoratifs des héros. Tout cet arrière-plan de tradition antique est certain, et historiquement il est la base des formes du culte des icônes (cf. notre *Martyrium*, II). Mais à voir les choses de plus près, on constate dans ce culte des côtés

plus spécifiquement chrétiens et très profondément ancrés dans la vie des chrétiens.

Ce sont des témoignages sur ces aspects plus spécifiques du culte des images chrétiennes que nous relevons sur des peintures murales. À Baouît, dans une chapelle monastique, un peintre copte, vers le VIe siècle, a représenté sur l'une des parois un groupe d'animaux autour d'un œil, selon une formule iconographique consacrée qui servait à conjurer le mauvais œil [19] ; il rapprocha cette peinture d'une autre qu'il fit en même temps et qui représentait cette fois un saint de l'Église, Sissinios, qui de sa lance perce une diablesse [20] : la grande fresque reproduit en fait une image qui, représentée sur des objets portatifs tels que bracelets et cachets, a la valeur d'une amulette [21]. Le mur de la chapelle sert ainsi de support à des figurations assimilant ce décor d'un lieu de culte à une pièce prophylactique, qui suppose une croyance en une action automatique des images, dans un sens déterminé. Quelques observations similaires nous ont permis ailleurs [22] d'étendre cette conclusion à plusieurs autres ensembles de fresques, malgré la différence des sujets, et à considérer des peintures murales de chapelles de ce genre (qui souvent étaient dues à l'initiative d'individus) comme des équivalents de prières, les personnages invoqués par la prière écrite étant représentés, simultanément, par le peintre. On est certain de se trouver en présence de démarches individuelles semblables devant toute une série de fresques des VIIe, VIIIe et IXe siècles, à Santa Maria Antica, à Rome [23]. On y trouve, comme on sait, quelques grandes compositions dans le chevet et, sur les murs des collatéraux, des cycles tirés de l'Écriture et des théories de portraits de saints. Ces peintures représentent le décor proprement dit de ce grand sanctuaire, qui était une diaconie consacrée à la Vierge et était fréquentée principalement par les Grecs

de Rome. Mais on y trouve aussi, dans des chapelles accolées à l'église proprement dite, et surtout, à l'intérieur de l'église, sur un côté quelconque d'un pilier, dans une niche grande ou toute petite, des fresques indépendantes les unes des autres et dans lesquelles on reconnaît facilement des ex-voto des particuliers. Ce sont comme des appels – au moyen des peintures – aux saints qu'on faisait représenter et qui souvent, par le choix et le rapprochement des personnages, font entrevoir la nature de la démarche qui aboutit à la confection de ces images. La scène de la mort des Quarante Martyrs de Sébaste [24] a toutes les chances d'avoir été commandée par un Grec, ce culte étant répandu surtout en Asie Mineure et dans tous les pays qui se laissaient inspirer par Constantinople. Saint Abbacyr [25] – dont on a imité dans une niche une icône portative – a été probablement invoqué par un Égyptien installé à Rome. Plusieurs fidèles ont demandé à ce qu'on figure la Vierge avec l'Enfant, qui est représentée, en très grand et en très petit, debout, trônant, en buste, et selon des types iconographiques différents [26] qui correspondaient sans doute à des icônes réputées par leurs vertus miraculeuses. L'Annonciation, représentée trois fois au moins [27], reflète une dévotion spéciale pour cet événement, qui ramenait d'ailleurs au thème de la Vierge. L'idée de figurer, alignés, trois saints militaires [28], ou des saints médecins [29], s'explique aisément par la foi qu'on a toujours eue en la puissance protectrice des saints soldats, et dans le don de guérisseur chez les martyrs-médecins. Enfin, une mère qui pensait à son enfant était seule capable de commander la représentation simultanée de trois saintes mères, Élisabeth, Anne et Marie, chacune avec son enfant dans les bras [30]. À Santa Maria Antica, on touche du doigt la nature de la dévotion des fidèles qui commandaient de ces peintures votives, en achetant le droit de les fixer sur les murs du

sanctuaire. Parfois, – là où la place, le rang des personnages et les moyens pécuniaires le permettaient, – les donateurs eux-mêmes se faisaient représenter aussi, à genoux ou debout, et parfois un cierge à la main, ou le bras étendu vers le saint de leur dévotion [31]. La peinture associait alors le fidèle aux honneurs de la figuration réservés au saint, et augmentait ainsi les chances de salut qu'il s'était assurées déjà en faisant inscrire son nom à côté de celui du saint qu'il invoquait. Des peintures semblables se voient dans d'autres sanctuaires de Rome, et l'une des plus célèbres, aux catacombes de Commodilla (VI^e^s. ?), montre, devant la Vierge trônant avec l'Enfant et flanquée de deux martyrs, le portrait posthume de la donatrice, Turtura, qui présente à la Vierge deux cierges posés sur un linge [32] : ici très nettement la peinture représente par l'image ce que, parallèlement, exprime une prière copiée au bas de la fresque. Dans la plupart des cas, cependant, l'humilité chrétienne – et peut-être les ressources insuffisantes – du donateur l'excluait, lui et même son nom, de l'image votive du saint ; et de l'acte de sa piété l'art ne retenait que l'image du saint invoqué.

On sait comme les fresques de Santa Maria Antica ont pâli depuis leur découverte, il y a un demi-siècle : leur dégradation se poursuit assez rapidement et bientôt on ne pourra juger de ces ex-voto peints que par les photographies. C'est déjà le cas d'une deuxième décoration d'église, antérieure à l'iconoclasme, que le hasard avait préservée jusqu'à notre époque, – les mosaïques de la nef et du chœur de Saint-Démétrios à Salonique. Dix ans à peine s'étaient passés entre la découverte et la destruction de ces mosaïques, par un incendie (1907 et 1917), qui n'a épargné qu'un très petit nombre de panneaux, devant l'abside et sur le mur ouest. Ici encore, la décoration peinte de l'église n'est qu'un ensemble de mosaïques

indépendantes mises bout à bout, et les particularités qui distinguent ces ex-voto juxtaposés des fresques votives de Santa Maria Antica ne compromettent nullement cette parenté[33].

L'une de ces particularités c'est la présence, tout le long de la nef, d'une frise ornementale en mosaïque, qui est la même partout (ruban en perspective) et qui suggère une date unique pour l'ensemble des mosaïques de la nef[34], tout au moins dans la première de leurs versions qu'on aimerait faire remonter au VIIe siècle – époque d'une reconstruction radicale de la basilique de Saint-Démétrios, plutôt qu'au début du Ve siècle, époque de sa fondation[35] (fig. 72-74). Mais certains sujets se distinguent nettement des autres par leur art et leur technique, et ne devraient avoir été exécutés que plus tard (peut-être en remplacement des mosaïques primitives). Ceci est valable en tout cas pour la plupart des panneaux votifs du *chevet* de la basilique, fixés en deux rangées superposées au devant de l'abside. L'essentiel, cependant, c'est que, dès le début probablement, en suivant un procédé qu'on voit appliqué, par exemple, aux peintures de la synagogue de Doura, il y a eu dans cet ensemble une juxtaposition de mosaïques indépendantes les unes des autres, non pas parce qu'elles étaient d'époques différentes, mais parce que, commandées par des donateurs distincts, elles pouvaient être confiées à plusieurs praticiens qui inventaient et exécutaient des peintures qui ne se ressemblaient pas nécessairement. À Doura, les différents donateurs de fresques isolées se faisaient nommer par des inscriptions peintes sur les panneaux qu'ils offraient[36]. À Salonique, à côté des inscriptions (presque toujours illisibles à cause de la destruction partielle des mosaïques), il y a partout les portraits des donateurs. Tandis que, à Santa Maria Antica, les donateurs apparaissent exceptionnellement, ici leur présence est nor-



72 : Salonique, Saint-Démétrios. Mosaïque de la nef : le saint entouré des fidèles en prière. Photo École des hautes études, Paris.

male. On les voit, en figures minuscules à côté de saint Démétrios, de la Vierge et du Christ ; ils apparaissent en orants, autour du saint, ou se profilent sur le fond d'une architecture, sans poser leurs pieds sur un sol quelconque [37] (fig. 72-74), – procédé qu'on voit déjà sur les plaquettes votives païennes d'époque romaine, où un dieu est entouré de figures aussi petites, qu'on distribue autour de lui, à des hauteurs différentes [38].

Les origines antiques de ce genre d'images votives chrétiennes sont plus évidentes que jamais. Mais elles nous intéressent surtout en rapport avec notre problème : recueillir le plus de témoignages possibles sur



73 : Salonique, Saint-Démétrios. Mosaïque de la nef : Vierge trônant et saints. Photo École des hautes études, Paris.

74 : Salonique, Saint-Démétrios. Mosaïque de la nef : scène détériorée. Photo École des hautes études, Paris.

ce que l'image religieuse était pour les Byzantins, avant les iconoclastes.

Il est possible que, pour commencer, les murs de la nef, au-dessus des arcades, aient été décorés simultanément dans toutes leurs parties, mais par une série de panneaux votifs indépendants et simplement juxtaposés, chacun avec ses portraits de donateurs respectifs. Les préoccupations d'ordre décoratif n'intervenaient alors que pour maintenir la frise supérieure ininterrompue, et pour faire alterner les groupes de trois images *clipeatae* et de tableaux, les uns au-dessus des clefs des arcs et les autres dans les écoinçons entre les arcs [39]. Les images *clipeatae* renfermaient des portraits de saints divers, et exceptionnellement (?) ceux de deux évêques-bâtisseurs ; les tableaux montraient saint Démétrios dans la grande majorité des cas ; deux fois la Vierge prenait la place de Démétrios comme personnage saint auquel s'adressent les donateurs (fig. 73). Contrairement à ce qu'on verra sur les tableaux votifs postérieurs, standardisés, les rapports entre saint et fidèles se présentent ici de façon différente. La formule courante n'y manque pas, bien entendu : saint Démétrios en prière reçoit celle des fidèles. Mais, sur le panneau de la Vierge trônant, le thème se complique, car au lieu de s'adresser directement à la Théotocos, le donateur charge un saint de le conduire auprès de la Vierge, et celle-ci le reçoit en présence d'un autre saint, invoqué lui aussi, mais qui se tient immobile à côté de la Théotocos et intervient en faveur de son client, en levant au ciel les deux bras en orant [40].

On remarque la fréquence des images d'enfants : ici deux fillettes, seules, se pressent contre les genoux de Démétrios [41], là des parents poussent doucement vers le saint leur fils qui a les mains chargées de deux petites colombes (fig. 74, 75) [42] ; ou bien encore [43] la mère tient dans ses bras un enfant très jeune et l'approche de



75 : Mosaïque dans le chœur : saint Démétrios et deux enfants. Photo École des hautes études, Paris.

Démétrios assis ; celui-ci pose une main sur l'épaule du nourrisson et tend l'autre vers un personnage qui remplissait un médaillon (cette partie de la mosaïque est détériorée) et qui, sortant son bras du cadre du médaillon, touche de ses doigts la main tendue de Démétrios. À mon avis, le personnage dans le médaillon ne peut être que le Christ qui, par contact, transmet ainsi à Démétrios la Grâce que celui-ci, à son tour, passe au nourrisson. Plus explicite que toute autre image du cheminement de la prière et de la grâce accordée à la suite d'une prière, cette composition est complétée par

une figure de la Vierge debout : nimbée, elle se tient au-delà du médaillon et, tournée vers lui, lève en signe de prière la main et l'avant-bras gauche (l'autre bras est baissé, la position de la main est peu claire) : la Vierge joue probablement le rôle de l'avocate qui intervient en faveur du même nourrisson. Il est possible que le meuble surmonté d'une lampe suspendue qu'on aperçoit plus à droite ait figuré soit un autel, soit le tombeau de Démétrios, soit encore la cuve baptismale (v. *infra).*

Un détail surprenant et unique distingue le portrait du très jeune enfant (fig. 76) : sur son front on voit très nettement une marque cruciforme. Ce nourrisson porte sur son front le signe de la croix, comme s'il venait d'être confirmé à la suite du baptême, la croix étant alors celle de l'onction. Je crois précisément qu'il s'agit d'une scène de baptême, ou plus exactement d'une évocation de la cérémonie baptismale d'un caractère spécial qui se trouve évoquée chez Théodore Stoudite [44]. Répondant à une critique des adversaires des icônes, Théodore apportait son approbation aux pratiques des iconodoules, et notamment à celle qui consistait à choisir pour parrain d'un enfant, lors de son baptême, une icône de saint Démétrios. Si ce rapprochement est valable, comme je le crois, la mosaïque figurerait un commentaire par l'image de la réalité mystique à laquelle, croyait-on, correspondait ce parrainage : le saint de l'icône recevait son nouveau filleul marqué par la croix de la confirmation, en se chargeant de lui assurer, par son intervention, la bénédiction du Christ (la Vierge intervenait-elle aussi en faveur de l'enfant-néophyte ?) ; le meuble liturgique à droite se laisserait alors identifier facilement comme une cuve baptismale, avec son *ciborium.*

Il se pourrait que les autres scènes votives, avec des enfants, correspondissent à des démarches semblables, ou encore à l'usage de consacrer les enfants à un saint [45]. Le

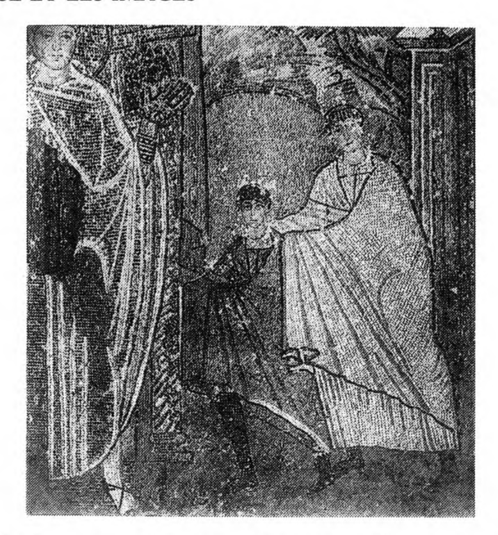


76 : Salonique, Saint-Démétrios. Mosaïque de la nef : fragment du cycle de saint Démétrios et un enfant. Photo École des hautes études, Paris.

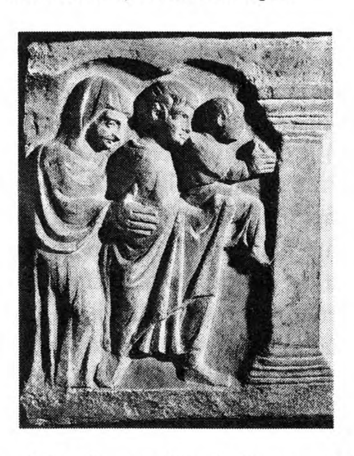
fait que l'enfant d'une de ces mosaïques offre à saint Démétrios deux colombes nous garantit que les images qui réunissent le saint avec les donateurs évoquaient des cérémonies précises. D'ailleurs, l'enfant apporte à l'église de Saint-Démétrios deux pigeons tout comme Joseph en avait apporté au Temple de Jérusalem, le jour de la Chandeleur. Les cierges posés sur une serviette qu'on voit entre les mains de la veuve Turtura, sur la fresque funéraire de Commodilla, représentent une offrande analogue[46]. Tandis que – on le sait par un texte du

VIe siècle [47] et un relief d'ampoule – c'est une offrande d'encens que saint Syméon le Stylite, de son vivant, réclamait à ceux qui venaient le consulter ; après sa mort, cet usage s'était maintenu pour les pèlerins de la colonne de Kaalat Seman. Une médaille, souvent reproduite [48], et qui est certainement postérieure à la mort de Syméon le Stylite, en montre l'image, nimbée et telle qu'elle fut consacrée par l'iconographie posthume du saint, perche sur sa colonne et couronné par des anges volant ; mais un fidèle est représenté sur une échelle appuyée contre la colonne, et avançant vers l'image du stylite son encensoir, qu'il faut imaginer fumant. « Reçois l'encens, ô saint, et guéris-les tous », dit la légende de l'ampoule.

Revenant à Saint-Démétrios, relevons enfin les mosaïques du chevet, où l'on voit, sur des panneaux plus grands et d'allure plus monumentale, des images votives d'époques différentes, mais en grande majorité antérieures à l'iconoclasme. On y retrouve, certes, le thème du saint avec des enfants (fig. 75). Mais les sujets particuliers à ces panneaux montrent le saint en protecteur des officiels, dignitaires civils et surtout évêques, qui – systématiquement (la dédicace d'un panneau le dit en rappelant la formule : « Dieu en connaît le nom ») – omettent de citer leurs noms sur les dédicaces des images [49], et tendent à donner à leur démarche auprès de Démétrios une signification qui dépasse leur dévotion personnelle (contrairement aux invocations que reflètent les mosaïques de la nef). Le plus célèbre de ces panneaux montre un gouverneur et un archevêque que Démétrios met sous sa protection en posant ses deux bras sur leurs épaules [50]. L'inscription donne le titre de fondateurs à ces deux dignitaires de Salonique, et c'est comme tels qu'ils y glorifient, en Démétrios, le vainqueur des barbares et la libération de la cité.

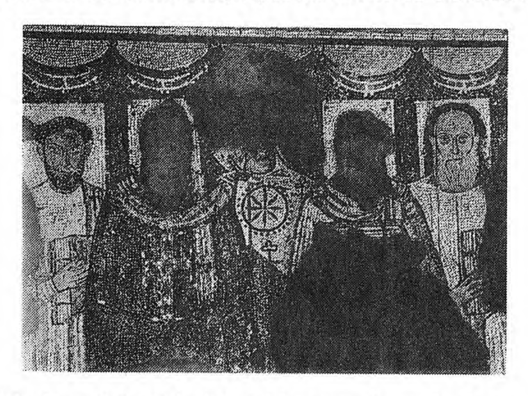


76a : Salonique, Saint-Démétrios. Mosaïque sur le mur ouest : consécration d'un enfant. Photo Lyhides, Salonique.



76b : Sarcophage, Saint-Cassien. Détail. Comme sur la figure 74, les parents consacrent leur enfant à Dieu. Marseille, musée Borély. Photo F. Benoît, Marseille.

ΚΤΙϹΤΑϹ ΘΕΩΡΕΙϹ ΤΟΥ ΠΑΝΕΝΔΟΞΟΥ ΔΟΜΟΥ
ΕΚΕΙΘΕΝ ΕΝΘΕΝ ΜΑΡΤΥΡΟϹ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΥ
ΒΑΡΒΑΡΟΝ ΚΛΥΔΩΝΑ ΒΑΡΒΑΡΩΝ ϹΤΟΛΩ(Ν)
ΜΕΤΑΤΡΕΠΟΝΤΟϹ Κ(ΑΙ) ΠΟΛΙΝ ΛΥΤΡΟΥΜΕΝΟΥ



77 : Salonique, Saint-Démétrios. Mosaïque devant le chœur : saint Démétrios et quatre ecclésiastiques. Photo Lykides, Salonique.

Cinq autres dignitaires, tous des ecclésiastiques cette fois, ont voulu être représentés autour de Démétrios [51] (fig. 77), qui sur les panneaux de cette série n'est pas d'une taille plus grande que ses protégés, contrairement à la règle appliquée aux mosaïques de la nef. La dédicace ici n'est pas conservée. Mais on en trouve une auprès d'un panneau semblable, qui cependant ne montre, étroitement rapproché de Démétrios, qu'un seul personnage. C'est un évêque que le saint retient auprès de lui en lui posant le bras sur l'épaule [52]. La dédicace qui demande la protection de Démétrios pour tous les habitants de sa cité favorite, indigènes et *étrangers*, fait deviner l'initiative d'un dignitaire de l'Église qui n'était pas originaire de Salonique [53].

Toutes les images, à Rome, à Salonique et ailleurs, que je viens d'évoquer nous mettent en présence à la fois de l'icône proprement dite et de celui qui l'a fait exécuter et

qui s'y est fait représenter de façon à nous faire comprendre la signification de sa démarche. Des peintures de ce genre en expliquent le culte. Et quant à ce culte, l'existence de pareilles images est significative en elle-même, puisque, en montrant en même temps le personnage divin ou saint et l'action dramatique qui lui associe le ou les donateurs, elle fournit une figuration idéale de ce qui amena ces fidèles à consacrer la présente icône : invocation en vue de la guérison d'un enfant ; appel à la protection d'autres enfants ou parrainage accordé à un nourrisson ; action de grâces pour la protection d'une ville, à la suite d'une intervention du saint ; ou bien supplique pour tous les habitants de la cité. D'une démarche à l'autre, les termes de l'iconographie changent comme les mots d'une prière, et on sent cette iconographie aussi souple encore que les prières de haute époque. Lorsqu'on observe les images que nous venons d'examiner, on se rend compte de l'épanouissement d'une imagerie religieuse, qui se mesure non pas au nombre de panneaux votifs à telle époque (nombre qu'il nous est impossible d'évaluer), mais à ce que la majorité des mosaïques d'un grand sanctuaire comme Saint-Démétrios à Salonique se trouvent envahies par la représentation des donateurs et de leurs dévotions. Cette invasion de l'imagerie religieuse par ceux qui y recourent, et les gestes de leur piété, suppose évidemment qu'on cherche à s'associer *ad sanctum* dans son image, comme on s'installe, après la mort, auprès du tombeau du saint et qu'on croit communier avec lui, à travers sa figuration, d'autant mieux qu'on aura joint à celle-ci la représentation du geste de piété qui résume en quelque sorte la prière récitée devant l'icône. On ne saurait évidemment se montrer plus confiant en la vertu de l'image, en sa faculté de formuler et de prolonger la parole d'une invocation, l'élan de l'âme et la pensée fugitive, et d'augmenter ainsi, en pro-

portion, les mérites d'une démarche de piété et les chances d'exaucement d'une prière.

Une autre série d'images religieuses nous permet aussi d'entrevoir la fonction que leur réservait la piété chrétienne de l'époque et de comprendre les mobiles du culte auquel elle aboutissait. Ce sont les figurations qui d'une façon quelconque étaient liées aux reliques. Toutes les peintures murales d'un sanctuaire – écrin de reliques, comme Saint-Démétrios de Salonique –, se rattachent à cette catégorie, dans la mesure où le saint local, qui en est le sujet central, y est représenté selon un type iconographique établi auprès de sa relique, dans son martyrium.

Beaucoup d'images de saints que les pèlerins ont répandues à travers la chrétienté appartiennent à ce genre : on connaît celles de saint Syméon l'Ancien et de saint Syméon le Jeune, de saint Ménas, de saint Athénogène qui avait son sanctuaire en Égypte, de sainte Thècle qui en avait plusieurs mais surtout à Césarée d'Isaurie, de saint Phocas qui était vénéré d'abord à Sinope. Par analogie, il faut supposer des figurations stéréotypées semblables pour les saints Côme et Damien et pour saint Artème, les unes répandues depuis leur *martyria* de Cyr en Syrie, l'autre depuis son sanctuaire de Constantinople : ce n'est que par les textes qu'on sait que les malades étaient guéris miraculeusement au moyen de médaillons en cire marqués aux traits de ces martyrs, qu'on se procurait dans leurs églises respectives [54]. Beaucoup d'autres images provenant des martyria, comme celle d'Artème et de Côme et Damien, avaient des vertus curatives ou miraculeuses d'un caractère plus général, et devaient leur popularité à cette puissance surnaturelle qui leur venait soit de la présence d'une parcelle de relique (mêlée à la substance avec laquelle on fabriquait ces images, par exemple les médaillons de saint Syméon, de saint Artème), soit du contact initial avec un corps saint (objets de pèlerinage provenant des martyria : ampoules de saint

Ménas et de sainte Thècle, qui renfermaient de l'huile recueillie dans le sanctuaire du saint ou de la sainte ; huile qui, dans le cas de saint Démétrios et d'autres saints, avait eu à traverser d'abord le tombeau du martyr) [55].

Le reflet de la grâce divine qui pénétrait tout objet qui avait été en contact avec le Christ et la Vierge, aux temps évangéliques, a fait le succès des ampoules remplies d'huile et confectionnées auprès des « lieux saints » de Palestine. Or certaines de ces « eulogies », au VIe siècle notamment, étaient des flacons en plomb sur la surface desquels on avait eu l'idée de représenter les événements évangéliques commémorés par les sanctuaires-memoriae lieu d'origine de l'huile que renfermaient les ampoules. Les petites images de la Résurrection, de l'Adoration des Mages, du Crucifiement et de quelques autres sujets évangéliques qu'on trouvait sur ces ampoules, se sont gravées dans la mémoire de tous et furent imitées à l'infini, comme des « portraits » véridiques d'événements providentiels, parce que, faisant partie de reliquaires, elles partageaient leur prestige [56].

Il n'en fut pas autrement de telle image du Christ qu'on disait brodée par la Vierge Marie, de telle image de la Vierge elle-même ou du Christ qui avait la réputation d'avoir été obtenue par contact avec la Théotocos ou avec Jésus lui-même. Toutes les « achiropiites » rentrent dans cette catégorie et – quoique moins directement – les icônes de la Vierge qu'on attribuait à saint Luc : elles jouissaient du prestige qui leur venait d'un double contact avec la sainteté : par la main du peintre qui était un saint et par la présence devant lui de la Vierge elle-même lorsqu'elle posait pour l'apôtre-peintre [57].

Pour l'une ou l'autre de ces raisons, qui plaçaient toutes ces images au-dessus de la réalité quotidienne, une puissance surnaturelle leur était attribuée, qui se manifestait de façons les plus différentes : comme des êtres vivants, des

icônes se déplaçaient, saignaient, parlaient, se vengeaient, s'annonçaient dans les rêves, inquiétaient les démons, rendaient aux fidèles des services divers dans la vie de tous les jours [58]. Tous les vieux thèmes folkloriques, qui autrefois se groupaient autour des idoles [59], renaissaient au profit des icônes, dans des milieux sociaux qui n'étaient pas nécessairement les plus populaires, puisqu'il s'est trouvé des écrivains ecclésiastiques et des historiographes pour nous en transmettre la légende. La carrière de ces images – et c'est l'essentiel – se mêlait étroitement à la vie de chacun et aux activités les plus variées, les unes quotidiennes et privées, les autres exceptionnelles et publiques.

En l'absence de toute doctrine de l'Église et même de toute protestation un peu véhémente de la part des théologiens, depuis Eusèbe et Épiphane au IVe siècle [60], l'image qui se mettait au service de la religion chrétienne était devenue partie intégrale de la vie chrétienne. Elle l'était sûrement depuis le Ve et surtout depuis le VIe siècle, et probablement dans presque tous les pays. On en a des preuves (peintures et textes conservés) pour Rome et Naples, pour la Grèce et Constantinople, pour tous les pays de l'Orient chrétien, sans exclure les provinces sémitiques. À Antioche et dans son « hinterland » étaient vénérées, dès le Ve siècle, les images de l'évêque Mélétios, des deux Syméon, de Côme et Damien, de Serge [61] ; en Asie Mineure, on conserve les traces – matérielles ou écrites – des icônes de plusieurs martyrs : Phocas, Théodore, Thècle, Euphémie, et des images des apôtres [62] ; et en Palestine – avec une participation grecque considérable sans doute – c'est tout l'essor de l'iconographie évangélique, sur laquelle la chrétienté a vécu ensuite pendant des siècles. Certes, nous n'avons aucun moyen d'évaluer le pourcentage des populations sémitiques ou anatoliennes, par exemple, qui au VIe-VIIe siècle, avant et depuis l'invasion musulmane,

s'étaient montrées hostiles aux icônes. Des pierres jetées sur les images d'empereurs régnants et sur une « achiropiite » du Christ, à Antioche et dans un camp militaire, à la frontière persane[63], ne témoignent probablement que d'un esprit de mécontentement contre le pouvoir impérial qui imposait ces images, et on n'entend pas parler d'une extension quelconque de ces mouvements de mauvaise humeur. Bref, les hérétiques pauliciens exceptés[64], aucun groupement de population chrétienne, dans l'Empire des VIe et VIIe siècles, ne s'était montré plus hostile qu'un autre à l'égard des images religieuses, ni, inversement, plus favorable à la vénération des icônes. Ainsi par exemple, nous ne disposons d'aucune indication sur un essor particulier de l'iconographie sacrée en Grèce (en dehors du sanctuaire *martyrium* de Saint-Démétrios), dans les îles helléniques et en Asie Mineure côtière, ou cependant la population de race grecque, traditionnellement favorable à l'imagerie, a été convertie de bonne heure (c'est-à-dire à une époque ou l'usage antique des images divines était encore très répandu) et où, autour des martyria des saints notamment, on s'attendrait à trouver sinon des icônes monumentales, qui auraient pu être détruites, tout au moins de nombreux objets de piété, marqués aux images d'une iconographie locale. Or, rien de tel n'est arrivé jusqu'à nous, pas même un stock d'images des Sept Dormants dans les ruines grandioses de leur sanctuaire à Éphèse[65], et même la capitale de l'Empire chrétien, Constantinople, ne semble pas avoir été plus empressée à créer son iconographie sacrée particulière ou « impériale » à l'époque préiconoclaste. En un mot, ni dans un sens ni dans l'autre, la géographie et l'ethnographie ne semblent pas avoir joué de rôle décisif dans l'histoire de l'expansion de l'usage et du culte des icônes, avant les iconoclastes. Au milieu d'incertitudes très grandes dans ce

domaine, on ne peut retenir, en tant que foyers certains de l'imagerie chrétienne, qu'un petit nombre de sanctuaires de grande réputation, dispersés à travers l'Empire, ceux de la Terre Sainte en tête. Ceci vaut aussi pour les évêchés dont un petit nombre seulement semblent avoir imposé, en les empruntant à leurs « galeries » de portraits des titulaires de la chaire [66], des images d'évêques que la canonisation de ceux-ci avait transformées en icônes. C'est à Constantinople qu'a dû se faire, après les iconoclastes, ce travail de sélection et l'introduction de bien des images – jusqu'alors locales – dans les répertoires iconographiques généraux, comme cela se fit pour les biographies des saints de toutes origines, lorsqu'on y composa, au X[e] siècle, les synaxaires [67].

Document

Canon 82 du Concile Quinisexte (692)

Ἔν τισι τῶν σεπτῶν εἰκόνων γραφαῖς ἀμνὸς δακτύλω τοῦ προδρόμου δεικνύμενος ἐγχαράττεται, ὃς εἰς τύπον παρελήφθη τῆς χάριτος, τὸν ἀληθινὸν ἡμῖν διὰ τοῦ νόμου προϋποφαίνων ἀμνὸν Χριστὸν τὸν Θεὸν ἡμῶν. τοὺς οὖν παλαιοὺς τύπους καὶ τὰς σκιὰς ὡς τῆς ἀληθείας σύμβολά τε καὶ προχαράγματα παραδεδομένους τῇ ἐκκλησίᾳ κατασπαζόμενοι, τὴν χάριν προτιμῶμεν καὶ τὴν ἀλήθειαν, ὡς πλήρωμα νόμου ταύτην ὑποδεξάμενοι. ὡς ἂν οὖν τὸ τέλειον κἂν ταῖς χρωματουργίαις ἐν ταῖς ἁπάντων ὄψεσιν ὑπογράφηται, τὸν τοῦ αἴροντος τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου ἀμνὸν Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ ἡμῶν κατὰ τὸν ἀνθρώπινον χαρακτῆρα καὶ ἐν ταῖς εἰκόσιν ἀπὸ τοῦ νῦν ἀντι τοῦ παλαιοῦ ἀμνοῦ ἀναστηλοῦσθαι ὁρίζομεν, δι' αὐτοῦ τὸ τῆς ταπεινώσεως ὕψος τοῦ Θεοῦ λόγου κατανοοῦντες, καὶ πρὸς μνήμην τῆς ἐν σαρκι πολιτείας, τοῦ τε πὸθους αὐτοῦ καὶ τοῦ σωτηρίον θανάτου χειραγωγούμενοι, καὶ τῆς ἐντεῦθεν γενομένης τω κόσμω ἀπολυτρώσεως.

(d'après Mansi XI, 977, 980).

Chapitre V

Hostilité aux images : chrétiens d'Asie, juifs, musulmans

Les écrivains orthodoxes, pendant et immédiatement après la Querelle des Images, attribuaient très régulièrement à l'influence juive et musulmane les origines de tout le mouvement iconoclaste et notamment de l'hostilité aux images de l'empereur Léon III et de ses successeurs [1]. Mais les anecdotes qu'ils citaient ne semblent pas très probantes, et on les a suspectées d'appartenir à la vaste catégorie des mensonges habituels qui cherchent à disqualifier l'adversaire, en laissant entendre qu'il est instruit par l'étranger, procédé dont les deux partis byzantins, iconoclastes et iconodoules, n'ont d'ailleurs pas manqué de se servir effectivement [2].

Cependant, en progressant, nos études nous invitent à réhabiliter partiellement les vieux historiens byzantins, tout au moins en ce qui touche le fond de leurs accusations : les juifs et les musulmans ont eu une part indéniable dans l'histoire de l'iconoclasme byzantin, et, aux preuves que nous en fournissent les textes, l'archéologie ajoutera quelques témoignages non moins valables et quelquefois plus précis que les documents écrits.

Cependant, quel qu'ait été l'apport juif et musulman à la préparation de l'iconoclasme des empereurs byzantins, il est évident que leur hostilité à l'égard des images devait rejoindre l'opinion d'une partie quelconque de la

société byzantine. Les écrits orthodoxes en parlent peu, préférant expliquer l'origine de l'hérésie impériale par une initiative personnelle de Léon III, admirateur des Arabes et conseillé par des Juifs. Mais on apprend cependant, que, dès avant le déclenchement de la guerre aux images, il y a eu des sujets du basileus qui, sans être juifs ni sarrasins, étaient iconophobes et même persécuteurs des images religieuses, et on arrive à se rendre compte que c'est en Asie Mineure centrale et orientale que l'iconoclasme, qui allait être promu doctrine officielle de l'Empire, devait rencontrer le plus de sympathie auprès de populations suffisamment nombreuses. C'est pour les satisfaire sans doute que Léon III, puis Constantin V ont dû entreprendre leur persécution, et on peut imaginer pourquoi ils ont pu favoriser ainsi cette partie de leurs sujets au risque de s'en aliéner d'autres, et notamment les habitants de la capitale et des provinces proprement grecques et occidentales. Il paraît probable, en outre, que les influences juive et islamique n'ont pu s'exercer, auprès des empereurs iconoclastes, que parce qu'elles se manifestaient précisément dans ces mêmes provinces orientales dont le sort et les populations intéressaient particulièrement les empereurs de Constantinople, au VIII[e] siècle.

Nous croyons préférable, dans ces conditions, de parler d'abord des sujets chrétiens des basileis, puis des juifs et enfin des musulmans.

CHRÉTIENS D'ASIE

Dans aucun traité ancien, on ne trouve d'exposé historique sur les mouvements iconoclastes antérieurs à celui qu'allaient déclencher les empereurs de Constantinople, ni en particulier sur les poussées d'hostilité aux images

dans les provinces asiatiques de l'Empire, avant Léon III et notamment avant son premier décret iconoclaste. Les Actes des Conciles iconoclastes de 754 et 815 auraient probablement offert des éléments d'une histoire de ce genre, en contrepartie aux renseignements nombreux sur la vénération des images par les chrétiens qu'on recueille dans les Actes du Concile iconophile de 787. Mais les Actes des synodes iconoclastes ont été soigneusement détruits, après le Triomphe de l'Orthodoxie, en 843, et nous en sommes réduits aux informations indirectes, si nous voulons nous renseigner sur les éléments pro-iconoclastes à l'intérieur de l'Empire, à la veille de l'offensive de Léon III contre les icônes.

On apprend ainsi que deux évêques de Phrygie avaient été reçus par l'empereur très peu de temps avant son premier édit iconoclaste [3]. Ces prélats étaient violemment hostiles aux images, et l'un d'eux avait pris l'initiative de détruire toutes les icônes dans son diocèse [4]. Il s'appelait Thomas, il était évêque de Claudiopolis ; son collègue, Constantin de Nacolea, allait plus tard être appelé « hérésiarque » par les orthodoxes. Ils le soupçonnaient d'avoir contribué plus énergiquement que d'autres au succès du mouvement lorsque Léon III en avait pris la tête. Les deux évêques iconoclastes avaient leurs sièges dans le centre est de l'Asie Mineure qui, on se souvient, était divisé alors en quatre « thèmes » immenses.

Il n'est pas inutile de se rappeler que c'étaient à la fois des unités d'administration civile et des circonscriptions militaires, mises chacune sous le commandement d'un chef militaire, et que ce système, qui assurait la prédominance aux gouverneurs militaires ou stratèges, était né peu de temps avant, dicté par l'expérience de la guerre de défense aux confins est de l'Empire. Incessante depuis des générations, mais singulièrement plus menaçante depuis le VIe-VIIe siècle, cette guerre défensive appelait

des mesures radicales et notamment une réorganisation du recrutement de l'armée et de l'administration des provinces de l'Empire les plus exposées aux invasions. C'est alors que, par étapes, furent créés les « thèmes », où le stratège avait la haute main sur l'ensemble de l'administration de la province, tout en étant chargé avant tout du commandement des troupes qui y stationnaient. De leur côté ces troupes n'étaient plus composées de régiments de mercenaires, comme l'armée byzantine de haute époque. Leur place était prise par des sujets de l'empereur établis dans le thème où ils avaient à remplir leurs obligations militaires, chaque armée byzantine du VIe-VIIe siècle se recrutant territorialement et stationnant, voire combattant généralement, à l'intérieur de son thème [5]. Ce système, qui permettait de lever très rapidement une armée considérable dans les régions où l'on en avait besoin le plus souvent, et qui offrait bien d'autres avantages psychologiques, sociaux et financiers, établissait une cohésion entière entre la population d'une province et l'armée qui s'y trouvait [6]. Les soldats y devenaient porte-parole de la population locale et leur chef, s'il en avait la confiance, acquérait une puissance qui pouvait se manifester politiquement, et il le fit plusieurs fois, à l'époque qui nous intéresse. L'Empire disposait d'autant d'unités militaires considérables qu'il y avait de thèmes, peu nombreux à cette époque, et chaque stratège avec son armée respective y avait sa place sur l'échiquier politique, place dont l'importance n'était pas la même cependant, les forces armées de chaque thème étant très inégales. Au début du VIIIe siècle, les thèmes de loin les plus puissants étaient les thèmes orientaux, l'Arméniaque et l'Anatolique, qu'on favorisa avec intention parce que la guerre contre les Arabes, qui primait toutes les préoccupations des basileis, se faisait surtout sur le territoire de ces thèmes ou à leur frontière orien-

tale, et par les armées qui y étaient recrutées. En comparaison, le thème d'Hellade en Europe, et les thèmes d'Asie Mineure occidentale, l'Opsikion, qui couvrait la capitale, et le Kibyraïoton, qui longeait la côte sud-ouest et fournissait la flotte militaire, ne représentaient chacun qu'une puissance militaire sensiblement inférieure.

Or il s'était trouvé que Léon III et Constantin V étaient liés par leurs origines et par la carrière d'officier que fit Léon III aux armées de l'Anatolique [7]. C'est à la tête de l'armée de ce thème que Léon se fraya un chemin jusqu'au trône, aidé par le stratège de l'autre thème oriental, l'Arméniaque (où d'ailleurs il avait séjourné précédemment) [8] ; son fils Constantin, pour combattre un usurpateur, a dû s'appuyer à nouveau sur les soldats des thèmes orientaux [9]. La plus grande puissance de ceux-ci assura le succès des deux entreprises, et permit au père, puis au fils, d'imposer sa candidature à la couronne de basileus. La part qui, dans ce succès, revint aux armées de l'Anatolique et de l'Arméniaque établissait nécessairement un lien entre ces empereurs, issus d'ailleurs d'une région qui se situe à l'extrême est du territoire de l'Empire (Germaneia, en Mésopotamie du Nord), et les armées de ces thèmes. Ce qui signifiait, étant donné le système du recrutement et de l'utilisation territoriale de ces troupes, que ces empereurs étaient liés, par l'armée qui les avait portés au pouvoir, à la population de l'Asie Mineure orientale d'où étaient originaires les soldats de cette armée.

Or, les évêques iconoclastes de Phrygie qu'écouta Léon III venaient précisément du thème Anatolique qu'il avait commandé avant son ascension au pouvoir impérial, et il faut bien admettre qu'une partie au moins de leurs ouailles, par exemple dans le diocèse de Claudiopolis où l'évêque Thomas avait fait supprimer les icônes [10], étaient favorables à l'iconophobie de ces prélats. Une

preuve, indirecte mais certaine, de ces sentiments, nous est apportée par les interventions des armées des thèmes orientaux dans la politique intérieure de l'Empire, au début de la crise iconoclaste. Comme il vient d'être rappelé, c'est à elles que Léon III devra son pouvoir. Mais à l'époque où il monta sur le trône, il ne s'agissait pas encore de la lutte autour des icônes. Par contre, il est significatif que, pour défendre les images et leur culte contre l'iconoclasme de Léon III, c'est un stratège de l'Hellade qui tenta un soulèvement [11], et qu'une révolte analogue, qui au nom du culte des icônes éclata au début du règne de Constantin V, s'appuya sur les troupes de l'Opsikion [12]. Or, les deux mouvements furent matés par les armées des thèmes orientaux [13]. Autrement dit, ces armées et la population des provinces d'Orient qu'elles représentaient étaient hostiles aux icônes, et quoique les troupes des thèmes occidentaux soutinssent la thèse contraire, ce sont les premières, plus puissantes, qui l'emportèrent à deux reprises et, à leur tête, les empereurs iconoclastes.

Pourquoi les sentiments iconoclastes étaient-ils répandus davantage dans l'est de l'Asie Mineure ? Pour l'expliquer il est raisonnable de faire valoir, comme on l'a fait, l'hellénisation superficielle de la population autochtone, à laquelle de nouveaux éléments orientaux ont dû se joindre depuis les conquêtes musulmanes dans les pays voisins. Car c'est bien dans les cités et les régions côtières, où la population grecque ou fortement hellénisée était la plus nombreuse, que l'imagerie chrétienne s'était le plus répandue depuis l'Antiquité.

Avec les réfugiés et indépendamment d'eux, des adhérents de confessions différentes s'étaient installés dans les deux thèmes orientaux. Les colonies juives, puissantes au début de l'époque byzantine [14], ont dû s'y trouver encore sous Léon III. Il est même possible que l'idée qu'il eut au

début de son règne d'une conversion massive des Juifs [15] s'explique par les contacts qu'il a dû avoir avec la population juive de Phrygie pendant son commandement de l'Anatolique. L'attitude des Juifs à l'égard des images est connue : les activités iconophobes des Juifs de Palestine étant certainement les plus importantes [16], ceux d'Asie Mineure ont pu agir dans le même sens.

L'Église arménienne, séparée depuis le Ve siècle, n'a jamais été officiellement hostile aux images, et en faisait même toujours un certain usage, sans leur vouer cependant un culte aussi caractérisé que les Grecs (les Arméniens avaient tendance à mettre l'accent sur le culte de la croix, signe du Christ et du salut) [17]. En Arménie, on considéra donc comme hérétiques des moines qui y arrivèrent du Sud, vers 600, et qui tentèrent d'y propager (ainsi que dans l'Albanie voisine, l'actuel Azerbaïdjan) la destruction des images religieuses [18]. Ils ne semblent pas avoir eu de succès notable, en Transcaucasie, mais pour deux raisons cette tentative mérite d'être rappelée ici, quoique géographiquement elle nous éloigne de l'Empire et de ses « thèmes », même les plus orientaux. D'abord, ce renseignement sur l'Arménie et les groupes d'iconoclastes qui y arrivent de l'étranger (probablement de la région frontalière byzantino-perse, à l'époque) nous fait entrevoir l'existence d'un sentiment latent d'hostilité à l'égard des images, chez les chrétiens de cette région d'Asie, où se maintiennent des îlots de Monophysites. La tentative iconoclaste en Arménie est intéressante, en outre, parce que – première en date parmi les mouvements analogues connus – elle est certainement indépendante de l'Islam. Il est plus probable que, à la fin du VIe siècle aussi, c'est la recrudescence de l'aniconisme juif en Palestine et peut-être aussi dans les colonies juives de la Mésopotamie du Nord (et de la Phrygie byzantine ?) qui est à l'origine de l'iconoclasme des moines d'Armé-

nie ; ce qui expliquerait entièrement la méthode de réfutation de l'hérésie appliquée par les Arméniens et empruntée à la polémique grecque contre les Juifs [19].

La secte des Pauliciens se forma dans la région de Samosate, c'est-à-dire en Mésopotamie du Nord, en face des frontières byzantines de l'époque (du temps de Constant II : 641-668). De là les Pauliciens pénétrèrent à l'intérieur de l'Empire et s'y installèrent, dans le thème d'Arméniaque, autour de Phanarea, où on les trouve, jusqu'en plein IXe siècle, en îlots d'hérétiques, turbulents et inassimilables, à l'intérieur d'un État qui tenait à son unité orthodoxe [20]. Les Pauliciens qui, avec violence, rejettent tant de dogmes et usages de l'Église, sont foncièrement hostiles au signe de la croix et refusent d'admettre les icônes [21]. Ils s'ajoutent ainsi aux iconophobes qui, entre le VIe et le VIIIe siècle, se manifestent à l'est de l'Empire, en deçà et au-delà des frontières byzantines, et parmi lesquels, on le voit, il faut compter plus d'un groupe de chrétiens d'Asie, de confessions différentes.

Pour Léon III qui, du côté byzantin, fit de cette iconophobie répandue aux confins de son Empire une doctrine de son État à prétentions universelles, la présence parmi les iconophobes d'habitants des « thèmes », auxquels il pouvait tenir pour des raisons sentimentales et politiques, a pu être décisive. C'est également à travers la situation telle qu'elle se présentait dans les thèmes orientaux et dans l'armée recrutée dans ces thèmes – et par conséquent par rapport à la défense de l'Empire, qui dépendait de ces armées – que devaient se présenter à ses yeux les exemples de l'iconophobie voire de l'iconoclasme des Juifs et des Arabes musulmans, que nous allons évoquer maintenant.

Mais rappelons d'abord que l'iconophobie latente chez divers chrétiens d'Asie, si importante pour les origines

de l'iconoclasme byzantin, s'est répandue dans des pays où l'imagerie chrétienne ne semble pas avoir pris précédemment une expansion considérable. Contrairement à ce qu'on a pensé, en partant notamment d'une lettre de l'empereur iconoclaste Michel II à Louis le Pieux, dans laquelle il se plaint des abus de l'iconolâtrie[22], l'iconoclasme n'a pas été une réaction contre une généralisation menaçante du culte des images (il aurait dû se manifester alors en pays grecs : cf. notre chapitre IV), mais l'expression violente d'une méfiance à l'égard des images dans des milieux où cette méfiance était traditionnelle.

Les témoignages archéologiques sur l'iconophobie des chrétiens d'Asie Mineure orientale et des pays situés au-delà de la frontière byzantine du VIII[e] siècle nous manquent à peu près complètement. On devrait cependant ne pas écarter entièrement le témoignage des peintures murales aniconiques de certaines chapelles rupestres de la Cappadoce, malgré l'incertitude qui plane sur leur date (cf. *infra*, p. 363). Le regretté G. de Jerphanion et Nicole Thierry attribuent à l'époque iconoclaste un groupe de chapelles situées aux environs de Sinassos et de Djemil[23], parce que leur décoration peinte et sculptée (reliefs taillés dans les murs et les plafonds) ne comprenait que des croix, nombreuses, et des ornements, généralement abstraits. Cette chronologie est possible. Mais il ne faut pas oublier que la prédominance évidente de ces motifs n'excluait pas entièrement le recours à des images figuratives : chaque chapelle ou presque en présente quelques exemples[24]. Aussi, ne pouvant affirmer – sans une recherche sur place – si ces portraits de saints étaient postérieurs aux autres peintures, nous n'insisterons pas sur les opinions iconoclastes des auteurs de ces décorations monastiques. Elles pourraient être moins anciennes que l'iconoclasme byzantin officiel et surtout contemporaines d'un recul de l'influence proprement

byzantine dans cette région, qui pendant des siècles avait souffert de la proximité de la frontière musulmane. Ce qui est frappant et indiscutable, dans les peintures de chapelles comme « Hagios Basilios » et d'autres semblables, c'est le peu de souvenirs de l'art hellénistique que l'on y trouve [25], contrairement à tout ce qui est jamais sorti des ateliers de Constantinople, et des autres centres proprement byzantins. Malgré les inscriptions grecques, assez défectueuses d'ailleurs, l'esprit et le style des ornements de toutes ces chapelles les apparentent à des œuvres syriennes et arméniennes ou coptes des Xe-XIe siècles, parmi celles qui se ressentent le moins de modèles grecs [26]. Il existe d'ailleurs des manuscrits en langue grecque, exécutés à la même époque dans des régions voisines [27], autour d'Antioche probablement, qui montrent des formes d'ornements et des procédés de décoration semblables. Cet art mérite d'être relevé ici, en rapport avec les fresques cappadociennes, non pas parce que iconoclaste (il était plutôt l'œuvre des chrétiens peu attirés par des images, comme l'étaient de tout temps les Arméniens et les Syriens), mais parce que tourné vers les pays d'Orient : pays que renfermaient en partie les « thèmes » orientaux de l'Empire dont il a été question dans ce chapitre, mais qui pour l'autre partie étaient situés plus à l'est, au-delà des limites des possessions byzantines. À leur façon, ces peintures aux affinités orientales reflétaient ainsi vis-à-vis des images une position qui fut celle de beaucoup de chrétiens des marches orientales de l'Empire.

JUIFS

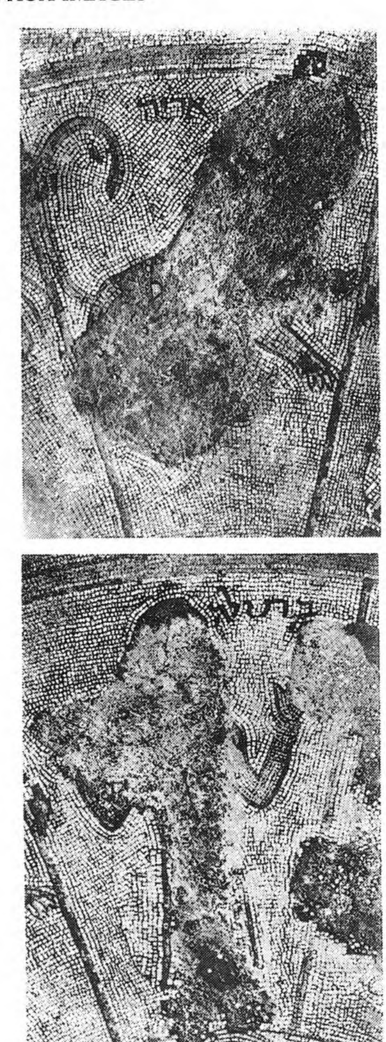
Il semble établi par un recoupement de beaucoup de témoignages littéraires [28] que, pendant toute la première

période de l'iconoclasme, les orthodoxes qui essayaient de contredire les adversaires des images n'employèrent d'autres arguments que ceux – éprouvés, mais aussi émoussés – qui depuis plus d'un siècle servaient aux polémistes chrétiens dans leurs discussions avec les Juifs [29]. Léonce, évêque de Neapolis en Chypre, est à la fois le plus remarquable et le plus ancien de ces polémistes (début du VIIe siècle) [30]. Mais il y en avait bien d'autres, au VIIe siècle, et chez tous on retrouve les mêmes arguments destinés à écarter les attaques juives contre les images chrétiennes [31]. C'était bien d'idolâtrie que les Juifs accusaient traditionnellement les chrétiens, et naturellement ils évoquaient à cette occasion tous les textes de la Bible qui contiennent des interdictions des images divines.

À en juger d'après le nombre relativement élevé des écrits grecs contre les Juifs qui remontent à la période envisagée, les attaques juives ont dû être jugées suffisamment menaçantes et elles l'étaient devenues tout particulièrement depuis le déclenchement des guerres persiques du VIe siècle, puis des guerres arabes. À cette époque, les Juifs étaient hostiles à l'Empire et favorables à la Perse sassanide, puis aux Arabes. Ceux-ci les soutenaient d'ailleurs et cette protection leur permettait de se montrer plus puissants et plus efficaces dans leur activités anti-byzantines. En Syrie et en Égypte, lors de la conquête persane puis musulmane, les Juifs du Levant contribuèrent au succès des envahisseurs [32], comme ils le firent au début du VIIe siècle en Espagne visi-gothique [33]. Les rois de Perse avaient accueilli chez eux un exi-larque juif (après la suppression, en 425, du patriarcat juif de Jérusalem, par Théodose II), et les Arabes le maintinrent à Bagdad. L'expansion de l'Islam contribua même à augmenter son pouvoir qui pratiquement faisait de lui le chef des Juifs du monde méditerranéen tout entier.

Installé en pays ennemi de Byzance et favorisé par ses adversaires, ce pouvoir était hostile à l'empire d'Orient et représentait une force qui n'était pas négligeable[34]. On notera que la situation des Juifs, dont le chef religieux universel résidait en Babylonie, s'était aggravée en raison même de la compétition entre l'Empire et la Perse, depuis la fin du VI[e] siècle et au début du VII[e] [35], et plus encore depuis le brusque essor de l'Islam. Dans le monde nouveau de ce temps régi par le principe *cuius regio eius religio*, ils se sont trouvés du côté des adversaires de l'Empire.

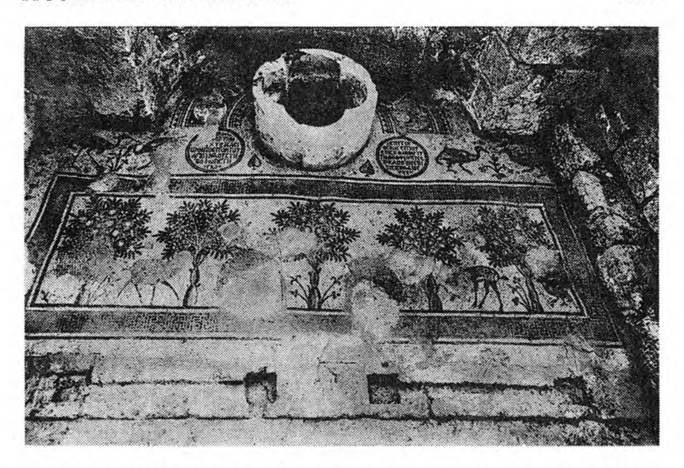
Plus orthodoxes que jamais, et reniant leurs propres essais d'art religieux[36], les Juifs du VI[e] siècle martelaient les mosaïques à personnages bibliques, dans les synagogues plus anciennes. Les synagogues en ruine d'Aïn-Douq et de Beth-Alpha gardent les traces des destructions de mosaïques avec figures (fig. 78,79)[37]. Mais bien plus instructives pour notre étude sont certaines œuvres chrétiennes du VI[e], VII[e] et même du VIII[e] siècle, dans un pays comme la Palestine où l'influence juive a été très forte, en particulier à cette époque. À l'époque même où les Juifs rigoristes saccageaient les rares images figuratives de leurs synagogues, des chrétiens qui résidaient en TransJordanie confectionnaient de nombreuses mosaïques de pavement pour les églises. Certes, étant donné l'emplacement de ces mosaïques sur lesquelles on marchait, on ne s'attend point à y trouver des scènes tirées de l'Ecriture ou des portraits de saints de l'Église[38]. Pour les mêmes raisons, les images des fondateurs y sont très rares, et lorsqu'on les trouve, comme dans une église de Gérasa qu'on appelle par les noms qui accompagnent précisément ces portraits – église d'Élie, Marie et Soreg (Serge) – ce sont de petites figurines placées à l'intérieur des volutes d'un rinceau, dont d'autres volutes toutes semblables encadrent des chasseurs, des



78-79 :Beit-Alpha. Synagogue. Mosaïque de pavement mutilée. Les signes du zodiaque, Lion et Vierge. D'après Sukenik.

animaux et des oiseaux [39]. Un certain Jean Ammonius s'est fait représenter, exactement de la même façon, à l'église Saint-Georges à Nebo [40]. Le mosaïciste de Gérasa s'est borné à reproduire le type hellénistique banal du rinceau combiné avec des scènes de chasse, et il ne l'a modifié que très légèrement en introduisant les petits portraits de personnages debout et immobiles. C'est à la même échelle, très petite, que se sont fait portraitiser les fondateurs de l'église Saints-Côme-et-Damien, à Gérasa [41]. On y a été à peine moins prudent en soulignant le motif central du palmier encadré de deux paons [42]. Il n'est pas douteux, en effet, que, à Gérasa, comme sur d'autres mosaïques de TransJordanie [43], ce palmier est l'arbre du Paradis et symbole du Paradis, et c'est pourquoi il est si grand et massif, et si central. Mais il me semble que la distribution très artificielle des rameaux du palmier nous invite à y reconnaître la croix. La même intention se lit sur une mosaïque de Saint-Georges à Nebo, et le caractère symbolique de l'image de l'arbre y est rendu plus évident encore par ce détail : cet arbre sort d'un vase, comme l'arbre-croix de Golgotha, sur certaines ampoules-reliquaires d'origine palestinienne (VIe siècle).

Un autre panneau de la même église Saint-Georges [44] reprend le thème du rinceau qui recouvre toute la surface disponible, et des figures diverses – chasseurs pédestres et équestres, agriculteurs, animaux, mais aussi porteurs d'offrandes à la « Terre » personnifiée – s'inscrivirent dans les lourdes volutes du rinceau. Une autre scène a été relevée par son emplacement central et par sa composition symétrique massive : elle figure les vendanges (raisin pressé), et au symbole chrétien du sujet (Christ-vigne) s'ajoute celui de la tige centrale du pressoir, à laquelle ostensiblement on donne une silhouette de



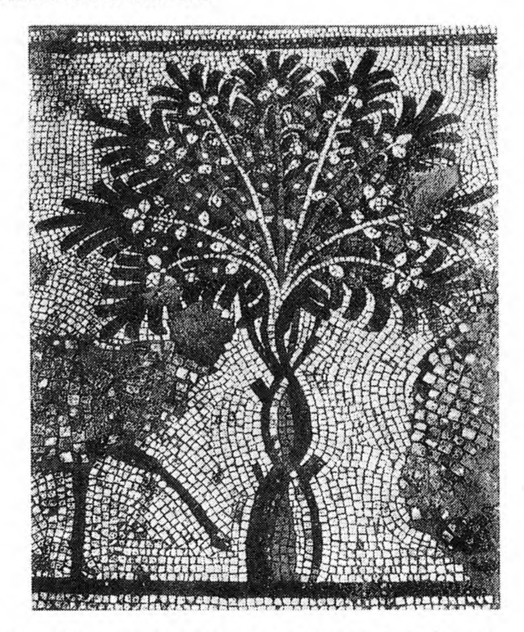
80 : Mont-Nébo, Jordanie. Batistère, Mosaïque de pavement. Photo Studium Bibl. Francise, Jérusalem.

croix. Ce motif revient dans une mosaïque de l'église Saints-Lot-et-Procope, dans la même ville [45].

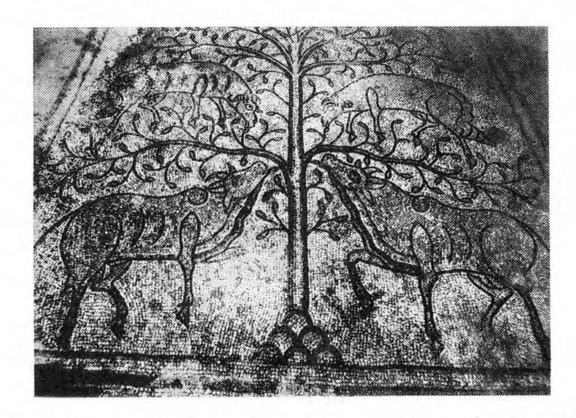
D'autres fois, le palmier que flanquent des paons ou des brebis ou d'autres animaux ne se distingue apparemment par aucune particularité iconographique qui ferait deviner une démonstration chrétienne tentée par les mosaïcistes (fig. 80-82). Mais l'emplacement de ces images, au milieu ou au-devant de l'abside, ne laisse aucun doute sur la signification de ces arbres flanqués d'animaux : ce sont des images du Paradis. À Saint-Georges, dans le chœur de l'église, c'est un arbre sur lequel s'appuie l'Agneau [46], et dans une chapelle, deux cervidés adorent un palmier [47]. Aux Saints-Lot-et-Procope, un arbre fruitier se dresse entre deux brebis [48]. À Saint-Élie de Madaba, les mêmes animaux encadrent un arbre chargé de fruits sur lequel grimpe un cep de vigne [49]. Toujours à Madaba, dans les ruines de deux chapelles, on voit, tantôt un Agneau devant l'arbre, au

milieu d'un médaillon [50], tantôt deux paires de quadrupèdes (veaux et brebis), de part et d'autre d'un grand arbre aux feuilles rares et d'allure orientale [51] Enfin, au Mont Nebo (fig. 83), devant le chœur de la chapelle de la Théotocos [52], c'est au milieu l'image de l'Arche et, à l'intérieur, l'autel sous un *ciborium* et le feu du sacrifice ; des arbres entourent cette évocation du Temple de Jérusalem et des animaux s'en rapprochent des deux côtés, symétriquement, tandis qu'une inscription tirée du psaume 50 (51), 21 (probablement à travers la liturgie de saint Jean Chrysostome) nous explique que le Temple en question est le sanctuaire des temps futurs et qu'il s'agit par conséquent d'une vision chrétienne eschatologique qui se sert de motifs de l'art juif. C'est cela d'ailleurs – car il s'agit d'un emprunt évident à l'iconographie juive – qui rend cette mosaïque particulièrement intéressante : non seulement, comme dans les autres mosaïques citées, on y représente des sujets chrétiens d'une façon abstraite, en figurant des plantes et des animaux, mais cette fois on leur joint un type précis de l'iconographie juive (où l'on connaît, dès une époque bien plus ancienne que ces mosaïques du VIe siècle l'Arche en forme de rectangle dressé et arrondi dans la partie supérieure : cf. les images sur les monnaies du IIe siècle [53] et la fresque de la synagogue de Doura [54]).

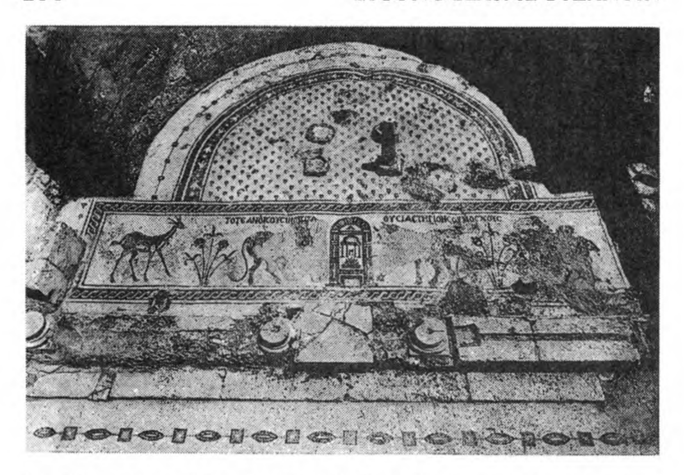
Un autre exemple d'un emprunt semblable à l'iconographie juive nous est fourni par la mosaïque de pavement qui se trouve devant le chœur de l'église de Nebo dite « du prêtre Jean » [55] : un temple y est représenté avec fronton triangulaire et quatre colonnes (fig. 84). Des arbres, des paons et des coqs entourent cet édifice où, dans l'entrecolonnement central, on voit l'inscription dédicatoire et, dans les deux autres, deux cierges dans de hauts candélabres. Étant donné l'emplacement de cette image, c'est une autre représentation du Temple, et cette



81 : Mont-Nébo, Jordanie. Baptistère. Détail de la fig. 101.



82 : Madaba. Mosaïque de pavement. Photo Studium Bibl. Francise, Jérusalem.



83 : Mont-Nébo, Jordanie. Chapelle de la Théotocos. Photo Studium Bibl. Francise, Jérusalem.

fois c'est l'architecture classique de l'édifice et les candélabres symétriques qui l'encadrent, qui nous renvoient encore à des modèles juifs[56]. Autrement dit, comme tout à l'heure, c'est le Temple de Jérusalem celui d'autrefois et celui de l'avenir.

Sans revenir sur ce que nous avons relevé ailleurs[57], rappelons que la fameuse carte en mosaïque du VIe siècle, dans l'église de Madaba, nous fait observer d'autres emprunts probables à l'iconographie juive, et c'est pourquoi cette œuvre célèbre devra être jointe aux témoignages palestiniens sur l'influence des traditions juives sur la peinture des églises de Terre Sainte, aux VIe et VIIe siècles.

Ce à quoi on aboutissait, bien avant l'iconoclasme officiel de Byzance et avant les débuts de l'Islam, se présente comme un art qui prolonge les vieilles traditions décoratives des pavements romains d'époque païenne et paléobyzantine, avec leur beau répertoire de thèmes



84 : Ville de Nébo, Jordanie. Église du prêtre Jean. Mosaïque de pavement. Photo Studium Bibl. Francisc, Jérusalem.

ornementaux, pour la plupart hellénistiques et en partie sassanides. La figure humaine n'y était point évitée complètement, mais ni l'échelle à laquelle elle apparaissait ni le rôle qu'on lui confiait, et qui était le même pour toutes les figurations, que ce soient des hommes, des bêtes ou des objets, n'en faisaient un sujet essentiel des peintures. Le décor, avec ou sans êtres vivants, prédominait partout, sauf dans le cas, isolé et célèbre, du pavement de Madaba qui, on vient de le rappeler, présentait une carte de la Terre Sainte.

Ces mosaïques de pavement ne prétendaient point enseigner la religion ou la morale, et les allusions aux vérités chrétiennes y étaient extrêmement rares. Là où, par exception, on retenait un sujet de ce genre, on l'installait presque toujours dans ou devant le chœur et

non pas au milieu de la salle réservée aux fidèles, et les quelques thèmes liturgiques et eschatologiques qu'on évoquait, l'étaient d'une façon assez abstraite (Temple, Arche, autel, Paradis), inspirée par des modèles juifs. Il n'y avait donc pas dans ces églises – tout au moins pas sur les pavements de mosaïque si riches qu'ils soient – d'images qui auraient pu faire crier à l'idolâtrie et au paganisme, comme les Juifs le faisaient à propos des images du Christ, des saints et des événements de l'histoire chrétienne. Les iconoclastes de Byzance au VIIIe siècle auraient pu accepter les décors d'église de ce genre. Une découverte récente élargit le répertoire de ces mosaïques de pavement, sans en adopter un autre qui serait d'inspiration différente. Je pense à la mosaïque de Huarte en Syrie, du Ve siècle, qui offre une figure d'Adam entouré d'animaux auxquels il donne leurs noms respectifs. Le sujet est toujours emprunté à la Bible, mais une interprétation chrétienne y est plus marquée, tendant à faire d'Adam un symbole du Christ et, en rapport avec l'interprétation, la figure d'Adam est plus grande que les quelques personnages qui apparaissent sur d'autres mosaïques du même groupe et son attitude frappe par sa majesté (M.-T. et P. Canivet, « La mosaïque d'Adam dans l'église syrienne de Huarte », dans *Cahiers archéologiques* XXIV, 1975, 49-80).

Les mosaïques palestiniennes, surtout les plus tardives, qui sont de la fin du VIe et même du VIIe, voire du début du XIe siècle [58], doivent aussi nous faire mieux imaginer *le style* des peintures iconoclastes byzantines, toutes disparues. Ce qui caractérise le style palestinien de cette époque avancée, c'est le renforcement de l'*accent* « sassanide » dans la version des motifs hellénistiques [59]. Ne s'agirait-il pas d'un reflet de l'art syrien, tel qu'il était à la veille de la défaite byzantine dont il ne reste rien, ou d'un reflet du premier art musulman en Syrie, celui des

califes omeyyades et de leur entourage ? On reviendra à cette question à propos des œuvres iconoclastes de Byzance.

MUSULMANS

Les Pères du Concile œcuménique de 787, les théologiens iconoclastes du début du IXe siècle et le chroniqueur Théophane ont été unanimes pour dénoncer l'influence des « Sarrasins », ennemis des images, sur les premiers iconoclastes impériaux de Byzance[60], Cette unanimité me paraît impressionnante, et elle signifie tout au moins que l'horreur des images était un article de la foi des musulmans, qui paraissait évident à tous ces chrétiens grecs. Que ceux-ci aient dit vrai ou qu'ils aient calomnié Léon III, ses amis iconoclastes et ses successeurs, il leur semblait naturel de chercher la racine du mal auprès des musulmans, tellement était établie à Byzance leur réputation d'ennemis des images.

Un document de 724 signé par le patriarche de Constantinople, saint Germain, prouve que, dès cette époque, on pensait à Constantinople à l'effet que la suppression des icônes, à Byzance, produirait sur les musulmans ennemis de l'Église chrétienne et heureux par conséquent de pouvoir lui nuire. Dans une lettre[61] adressée à Thomas, évêque de Claudiopolis, qui avait supprimé les icônes dans son diocèse, le patriarche iconophile jugeait sévèrement cette initiative, et il ajoutait : « D'ailleurs, nous autres (chrétiens), nous avons à renverser les arguments que les Infidèles ont réunis pour injurier l'Église du Christ, et à montrer sa vénérable et divine stabilité. » Il concluait que rejeter les images, c'était donner raison en quelque sorte aux accusations d'idolâ-

trie constamment renouvelées par les Infidèles ; le rejet des images pouvant faire douter de l'infaillibilité de l'Église puisque, pendant des siècles, elle en avait toléré le culte.

Sans nous occuper davantage de l'argument de saint Germain (supprimer les images serait nuire au christianisme face aux musulmans), enregistrons le simple fait : à la veille du déclenchement des destructions iconoclastes, des Byzantins bien placés savaient qu'en cette matière on avait à compter avec la réaction des musulmans qui surveillaient les chrétiens. La considération de prestige avancée par saint Germain semble étrange sous la plume d'un ecclésiastique, qui par ailleurs défendit courageusement la cause des images pour elles-mêmes, c'est-à-dire par des arguments d'ordre religieux. Je suppose que les phrases que nous venons de citer répondaient à un argument de son correspondant, l'évêque de Claudiopolis, dans ce genre : en supprimant les icônes nous annulons l'accusation d'idolâtrie dont nous accablent les Infidèles. Saint Germain semble vouloir répondre : vis-à-vis des Infidèles il n'y a pas que des arguments en faveur de la suppression des images, mais aussi des arguments « contre ». De toute façon – et c'est ce qui nous importe dans ce chapitre – ce texte est un aveu : dès 724, les Byzantins savaient non seulement que les musulmans étaient ennemis des images religieuses, mais aussi que « la politique de l'icône » du gouvernement byzantin était jalousement observée par les autorités islamiques. Nous avons vu tout à l'heure que, dès la fin du VIIe siècle, du temps du calife Abd el-Malek, des œuvres musulmanes officielles faisaient écho aux monuments impériaux byzantins. A *priori*, par conséquent, une action du gouvernement impérial qui aurait pour but de faire pendant à des actes des califes ou d'agir sur l'opinion musulmane ne semble nullement improbable.

Mais a-t-on jamais tiré parti de ces possibilités, du côté byzantin, pour imiter les « Sarrasins » en les approuvant, ou pour leur retirer une arme dont ils se servaient peut-être contre l'Empire auprès des chrétiens d'Asie ?

Que nous puissions ou non apporter une réponse suffisante à cette question, il importe de savoir avant tout ce que les califes eux-mêmes avaient entrepris, dans leurs propres États, pour y interdire les images. Quels étaient les actes iconoclastes de ces princes que les basileis auraient pu prendre pour modèles, et que savons-nous des conséquences pratiques de ces actes, dans les pays de l'Islam ? Ces conséquences pratiques nous intéressent avant tout pour elles-mêmes, parce que les iconoclastes byzantins ont pu les connaître et en tenir compte, en vue de leur propre action. Mais il y a autre chose également. En effet, les monuments conservés ne pouvant plus – ou presque plus – nous offrir d'exemples de destructions causées par les iconoclastes des VIIIe et IXe siècles à l'intérieur de l'Empire, les quelques spécimens d'altération de ce genre, préservés dans les pays islamiques et dus à l'iconoclasme musulman, nous renseignent utilement sur les méthodes de la destruction matérielle des images qu'on pratiquait à cette époque et dans des conditions semblables, c'est-à-dire à la suite d'une *législation* iconoclaste (que j'oppose ici à des actes de vandalisme spontanés et individuels). Nous présenterons d'abord la documentation, écrite et monumentale, relative aux persécutions d'Omar II et de Yazid II. Nous essayerons ensuite, en les étudiant simultanément, d'en intégrer le témoignage dans la présente recherche.

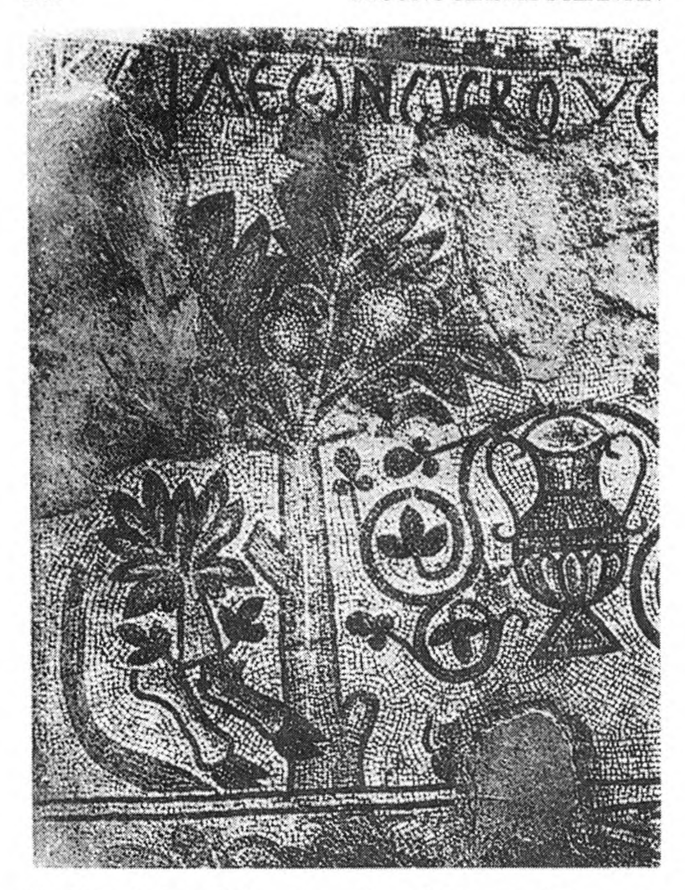
Les auteurs byzantins orthodoxes des VIIIe et IXe siècles, qui attribuaient les origines de l'iconoclasme chrétien et impérial à une influence musulmane, ont cité plusieurs fois un fait précis : Léon III aurait su que le calife omeyyade Yazid II (720-724) avait sévi contre les

images chrétiennes (722-723), et il en aurait suivi l'exemple. C'est ce qu'on devait se dire, à Jérusalem, cinquante ans après. à en croire le moine Jean, représentant les patriarches de l'Orient au Concile de 787, auquel il communiqua cette rumeur[62]. Quelques décennies plus tard, à Constantinople, des auteurs byzantins dont Théophane[63] répétaient la même histoire, avec des nuances dans le détail. Faut-il en conclure qu'elle était née loin de l'entourage de l'empereur, et notamment chez les chrétiens du califat qui tendaient naturellement à associer les musulmans à tout ce que eux-mêmes ils désapprouvaient ?

À en croire ces auteurs chrétiens, l'édit de Yazid II aurait été spécialement dirigé contre les chrétiens, et cela aurait pu être le cas. Mais déjà Nicéphore a pu apprendre qu'en réalité le calife avait interdit toute image (d'homme ou d'être vivant), et c'est ce que confirme le seul texte arabe (d'Égypte) qui soit d'une époque pas trop éloignée des événements. Encore, ce texte d'el-Kindi (v. *infra*, p. 233) ne remonte-t-il qu'au Xe siècle. Mais il est très précieux quand même, parce qu'il confirme, du côté arabe et musulman, l'existence de l'édit relevé par les auteurs byzantins et chrétiens. Bref, sans pouvoir en dire beaucoup plus, on peut admettre comme acquis le fait de l'existence de l'édit iconoclaste de Yazid II, et sa date – une année avant le début de l'iconoclasme byzantin – n'a pas soulevé d'objections chez les historiens. On a relevé, d'autre part, un témoignage ancien (fin du VIIIe siècle) sur une législation également iconoclaste du prédécesseur de Yazid II, Omar II († 720). Le texte de Abou Yousouf Ya'Koub (v. *infra*, p. 232) ne signale expressément que la prohibition et la destruction des croix, mais tout ce qu'on sait par ailleurs sur le rigorisme musulman d'Omar II permet de croire à une extension

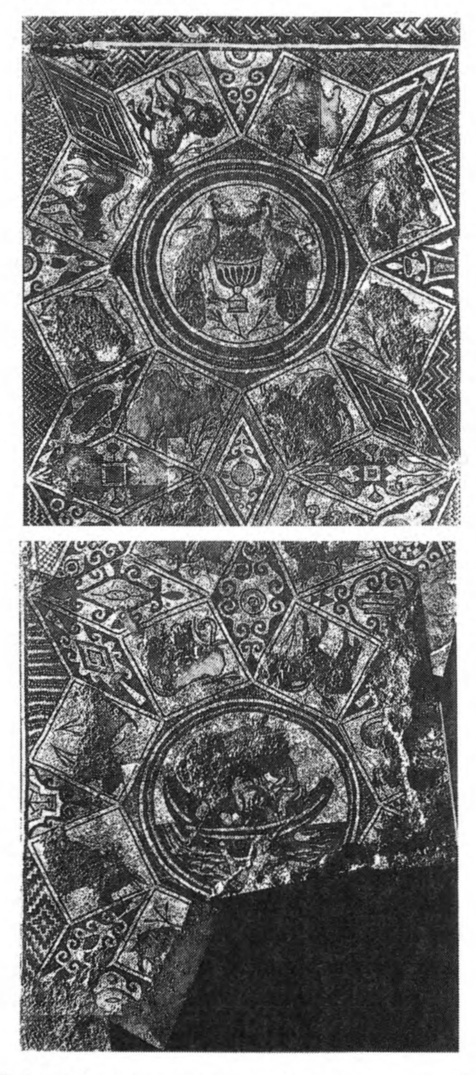
possible de ces mesures iconoclastes à *toutes* les images chrétiennes.

On aurait connu ainsi, dans les pays du califat, pendant la décennie qui précède immédiatement le début de l'iconoclasme byzantin, deux attaques semblables – et aussi officielles l'une que l'autre. Les monuments archéologiques confirment entièrement ces témoignages littéraires. De nombreuses églises de Palestine, on l'a dit, offrent des traces de destruction de toutes les mosaïques de pavement qui présentent des êtres vivants (fig. 85 et *sq.*). Ce travail de destruction a été fait fort hâtivement : partout les parties saillantes des figures n'ont pas été supprimées (les figures qui, à titre exceptionnel, n'ont pas été atteintes, par exemple à Beit Jibrin (fig. 86, 87), ont dû être invisibles au moment où l'on faisait disparaître ces images), mais il s'agit bien d'un travail systématique et qui n'a touché qu'aux images d'êtres vivants. M. Crowfort et le R. P. de Vaux ont eu raison en attribuant ces actes de vandalisme aux poussées iconoclastes dues aux califes omeyyades (et peut-être en étendant les effets de cet iconoclasme à des synagogues, comme celle de Beth-Alpha (fig. 78-79). Il est certes moins important de savoir si c'est aux édits d'Omar II ou de Yazid II qu'obéissaient les administrateurs musulmans de la Palestine, lorsqu'ils s'acharnaient contre les mosaïques, car très peu d'années séparent l'une de l'autre ces attaques iconoclastes. Cependant, je penserais plutôt à la seconde, celle de Yazid II, étant donné qu'aucun texte plus ancien ne dit expressément qu'Omar II ait fait détruire autre chose que des croix. Et d'autre part, si Mâ'in a été terminé en 720 (année de la mort d'Omar II), la destruction partielle de ses mosaïques (fig. 85) devrait se placer plutôt sous le règne de son successeur, Yazid II, et être due à l'édit de celui-ci (722-723).



85 : Maïn, Jordanie. Église, annexe du nord. Mosaïque de pavement.

Quelle leçon tirer de ces données figuratives sur l'iconoclasme de deux califes omeyyades et sur ses conséquences, en ce qui concerne l'iconoclasme byzantin ? Il y a évidemment le témoignage direct et « technique » sur la façon dont on procédait pour mutiler et en quelque sorte « annuler » une image. Cette leçon est probable-



86-87 : Beit Jibrin. Deux mosaïques de pavement mutilées. Photo Dépt. des Antiquités d'Israël.

ment valable pour Byzance également, mais à un détail près, qui est important : en Palestine – et certainement partout où la méfiance envers les images émanait des juifs et des musulmans – étaient détruites les images de tous les êtres vivants y compris les animaux et les oiseaux, tandis qu'à Byzance les iconoclastes se limitèrent aux images religieuses, aux figurations iconographiques chrétiennes. Paul Underwood vient d'en faire connaître (dans une communication au Xe Congrès international des Études Byzantines, à Istanbul, en septembre 1955) le seul exemple conservé : les mosaïques d'une chapelle attenant à la tribune sud de Sainte-Sophie de Constantinople : dans des médaillons, des portraits de saints y ont été remplacés par des croix [64].

D'autre part, et c'est l'essentiel, l'iconoclasme des califes a-t-il pu atteindre les empereurs et leur servir de modèle, comme le croyaient les iconoclastes byzantins ? Pour ma part, je crois cette influence exclue, en ce qui concerne la prohibition de la croix chrétienne et les actes similaires dirigés spécialement contre les chrétiens. En sévissant contre les images chrétiennes en tant que telles, les califes ne pouvaient inspirer les empereurs : l'iconoclasme de ceux-ci ne s'opposait-il pas à la. piété de la masse de leurs sujets, de tous ceux qui professaient la religion de l'État byzantin ? Tandis que les mesures antichrétiennes des califes, comme Omar, frappaient une minorité hétérodoxe (du point de vue de l'État musulman des califes). Par contre, puisqu'on sait maintenant que l'édit de Yazid II était applicable à toutes les images, quelle qu'en fut l'origine, et qu'il le fut même dans le cas d'une certaine peinture dans un bain *musulman*, cet édit de 723 créait, dans le califat, une situation qui annonçait véritablement celle qu'on vit à Byzance, après les édits de Léon III et de Constantin V ; de part et d'autre, des lois promulguées par des chefs d'État inspirés

par Dieu tendaient à vider ces États de toute image d'un être vivant (Califat) ou de toute image religieuse (Empire). L'analogie de la situation n'était pas douteuse, et c'est pourquoi l'édit de Yazid II a pu effectivement précipiter les mesures iconoclastes de Léon III, ou tout au moins faire croire aux Byzantins iconodoules, un peu plus tard, qu'il en fut ainsi.

On est loin d'être renseigné suffisamment sur la personne de Léon III, pour imaginer avec assez de probabilité ses réactions personnelles à l'édit de Yazid II. Observons cependant qu'une influence de cet édit n'est pas à écarter *a priori*, sous le prétexte que l'Empire et le Califat étaient au plus mal, à l'époque des premières mesures iconoclastes du basileus [65]. Rien n'est plus fréquent – on le sait – qu'un emprunt à l'adversaire d'une arme qu'on espère retourner contre lui. Cette explication serait valable notamment si l'on apprenait que Léon III avait à compter avec le succès – qui n'était pas douteux pour l'époque – de la propagande d'un monothéisme sans images : avec les Juifs, les musulmans, les Pauliciens et les Manichéens de l'époque, des chrétiens de Syrie auraient pu être tentés par cette attitude « anti-idolâtre » et d'autant plus disposés à se détacher de l'Empire [66] ? Aussi, pour retenir les chrétiens d'Anatolie, qui restaient en deçà de la frontière byzantine, n'y aurait-il pas eu intérêt de reprendre, pour le compte de l'Empire, la doctrine du christianisme « anti-idolâtre », c'est-à-dire du christianisme sans images ? On a bien vu plus haut que les populations des thèmes byzantins les plus rapprochés de la frontière orientale étaient hostiles aux images chrétiennes.

On peut supposer, naturellement, que Léon III partageait la conviction de ces évêques d'Asie Mineure qui l'avaient approché personnellement peu de temps avant ses premières mesures iconoclastes ; ces mesures icono-

clastes seraient alors une expression directe de sa foi et ne demanderaient donc aucune autre explication. Cette supposition est possible, mais indémontrable dans l'état présent de notre information. Elle n'exclurait d'ailleurs pas la nécessité d'accorder une préférence personnelle et les besoins politiques. Aussi s'en remet-on à l'hypothèse d'une raison d'État, à laquelle les activités politiques et militaires de Léon III donnent une vraisemblance certaine. Nous l'avons fait observer déjà en rappelant les liens qui l'unissaient aux armées et par conséquent à la population des thèmes orientaux où l'on était hostile aux images et où, d'autre part, se jouait le sort militaire de l'Empire.

C'est de ce côté encore qu'il faut chercher en lisant les textes qui parlent de Léon III inspiré par les musulmans. Certes, et nous l'avons déjà rappelé, les Byzantins, qui déclaraient unanimement après 787 et au IXe siècle que Léon III imitait les Sarrasins, cherchaient surtout à le compromettre en faisant de ce champion de la cause byzantine contre les Arabes un traître à l'État byzantin et chrétien. On réalise surtout qu'il s'agit d'une manœuvre lorsqu'on voit le parti ennemi des iconoclastes se servir du même argument antipatriotique à l'égard du grand défenseur des images, saint Jean Damascène[67], « Vizir » des califes omeyyades de Damas, il prêtait le flanc à ces calomnies quoique dans l'affaire des images cet agent supposé des musulmans était précisément un défenseur acharné et convaincu des *icônes chrétiennes*. Le thème de la connivence avec l'ennemi arabe et musulman était donc polyvalent et applicable selon le cas dans deux sens contraires, et il faut évidemment ne pas se laisser impressionner. Il n'en reste pas moins que, dans les deux cas aussi, il a pu y avoir, sinon connivence coupable, tout au moins action liée à celles des Islamiques ou utile, sans qu'on l'ait voulu, à leurs intérêts contre l'Empire.

Nous venons de dire que Léon III a pu rêver d'un christianisme sans images, soit à titre personnel en partageant une opinion qui était à la mode, soit pour des raisons d'État, en espérant rattacher mieux à l'Empire ceux de ses sujets (surtout en Asie Mineure orientale) que tentait la propagande « anti-idolâtre ». Pour mieux imaginer les conditions dans lesquelles Léon III commença à sévir contre les icônes, il faudrait rappeler aussi que le décret de 723 promulgué par Yazid II dans ses États fut reporté ou oublié à partir de 724, année de sa mort. Or, les toutes premières mesures iconoclastes de Léon III ne remontent qu'à 726. L'intervalle de deux ans au moins, entre les persécutions des images à Damas et à Constantinople, s'explique-t-il par des raisons accidentelles ? ou bien est-ce précisément l'abandon de la lutte contre les images saintes, dans le Califat, qui a permis à Léon III de la reprendre, pour son compte, sans encourir le risque d'être accusé sur-le-champ (il ne le fut qu'un demi-siècle plus tard, à notre connaissance), de se mettre à l'école de l'ennemi ?

Quant à saint Jean Damascène et aux prélats chrétiens sujets des califes, qui ne soufflent mot de l'iconoclasme des musulmans[68] et qui, pour leur part, se font champions de l'imagerie sacrée, rien absolument ne fait croire que leur opposition aux entreprises iconoclastes des empereurs de Constantinople ait été encouragée par les autorités du Califat. Mais il n'est pas douteux que tout ce que l'un et les autres disaient et écrivaient contre Léon III et contre Constantin V – du moment que cela se disait et s'écrivait dans les grandes villes du Califat qui était l'ennemi principal de l'Empire – ne pouvait que servir la cause des musulmans. Il suffit de comparer cette propagande orthodoxe mais anti-impériale aux déclarations pro-impériales et franchement déloyales par rapport au Califat d'un Sophrone patriarche de Jérusalem,

qu'on fit connaître au (VIe) Concile œcuménique de Constantinople, en 680 [69]. Il est probable que les autorités du Califat n'eurent jamais connaissance de ces déclarations anti-califales, et peut-être ignorèrent-elles aussi les diatribes anti-impériales de saint Jean Damascène [70] et des patriarches du IXe siècle [71] (la chose est moins probable pour les écrits de ces derniers, qui rédigèrent leurs textes anti-iconoclastes en plein pays musulman ou sur le point de le devenir). Quoi qu'il en soit, si ces écrits avaient atteint les autorités califales, elles n'auraient pu qu'encourager et leurs attaques contre les basileis hérétiques et même leurs apologies des images religieuses : car les uns et les autres contribuaient à séparer les chrétiens du Califat de ceux de l'Empire et à enfermer le pouvoir religieux des souverains de Constantinople dans les frontières politiques de leur État. À ce prix les musulmans auraient pu se montrer plus tolérants à l'égard des représentations figurées dans les églises du Califat, tout en continuant pendant ce temps à les faire disparaître de leur propre art.

Si cette propagande des images chrétiennes, venant d'un pays où la religion d'État les interdisait, s'est faite avec la connaissance des autorités califales, celles-ci ont dû se rendre compte du profit qu'elles en tiraient politiquement. Si par contre cette propagande n'avait pas été portée à leur connaissance, elle témoignerait au moins en faveur d'un état d'esprit, nouveau sur le plan des relations internationales de l'époque, que nous avons déjà relevé : au VIIe siècle, contemporain d'un empereur orthodoxe, le patriarche de Jérusalem se sent encore comme un sujet des empereurs chrétiens, capturé par les Infidèles ; quelques décennies plus tard, saint Jean Damascène, parce que contemporain d'un empereur iconoclaste, est un sujet fidèle du calife de Damas et, politi-

quement, un étranger pour l'Empire chrétien de son temps.

Qu'ils aient su ou non que leur iconoclasme séparerait de l'Empire des chrétiens sujets des califes, qui jusqu'alors se sentaient comme des membres exilés de l'État byzantin et au besoin devenaient ses agents, les empereurs hostiles aux icônes n'ont rien fait pour se les rallier. Comme on sait, aucun prélat ni moine n'était venu de l'Orient occupé par les musulmans, pour siéger au Concile iconoclaste de 754 ; les empereurs iconoclastes s'en tinrent au clergé de l'intérieur de leur Empire, pour approuver et sanctionner la lutte qu'ils avaient déclenchée contre les images, et il est arrivé aux Pères du concile iconoclaste d'appeler *« étrangères »* l'idolâtrie et le culte des icônes qui, selon eux, en dérivait, en joignant aux autres cet argument politique en faveur de leur action iconoclaste[72], L'attitude des orthodoxes du Concile de 787 était tout autre, le retour à l'orthodoxie ayant signifié retour aux idées d'autrefois sur l'universalisme de l'Église[73]. Il faudrait ajouter que, par ailleurs, et contrairement à ce qu'on pourrait attendre dans les pays de domination musulmane, il ne s'est jamais trouvé d'évêques ou de moines, pour manifester leur hostilité aux images, à l'époque où à Constantinople régnaient des empereurs iconoclastes. En effet, on est tout étonné de ne pas les voir surgir nombreux, à cette époque, lorsque les initiatives impériales, dans l'Empire, et l'aniconisme constant des musulmans, leurs maîtres politiques, auraient dû conjointement favoriser cette attitude et encourager les hésitants. Mais ce mouvement de sympathie pour l'iconoclasme ne se produisit pas au-delà des frontières des pays gouvernés par les empereurs iconoclastes : dans un sens comme dans l'autre, les conditions politiques furent déterminantes pour beaucoup, comme souvent.

Cependant, il ne faudrait pas en tirer un argument contre une influence possible de l'Islam sur le déclenchement de l'iconoclasme à Byzance. On s'est mis à apprécier particulièrement l'imagerie chrétienne dans les pays du Califat depuis qu'à Constantinople et dans l'Empire on les persécutait et les détruisait. Il semblerait même, à en croire les monuments archéologiques de la Palestine, de l'époque immédiatement antérieure aux iconoclastes et de l'époque iconoclaste, que l'art figuratif religieux y était moins répandu et moins apprécié que ne le laisseraient entendre les apologies de l'icône par quelques docteurs locaux comme saint Jean Damascène ou les trois patriarches d'Orient, sous Théophile. Ces déclarations iconophiles ne signifiaient nullement que les chrétiens du Califat avaient multiplié les images chrétiennes sous les musulmans, et ceux-ci veillaient peut-être à ce qu'il n'y eût pas d'extension particulière de l'imagerie chrétienne, dans leurs États. Il reste vrai, par contre, que des conversions en masse à l'Islam se firent dans ces pays, aux premiers siècles de l'Hégire, un peu avant et pendant la période iconoclaste de Byzance, et que par conséquent le principe d'un monothéisme sans image y était accueilli favorablement partout.

On peut donc continuer à soutenir que l'Islam a eu une influence considérable sur l'éclosion de l'iconoclasme byzantin, tout en sachant que les arguments majeurs (en dehors de l'unanimité des sources byzantines plus ou moins postérieures) en faveur de cette influence ont un caractère trop général pour constituer des *preuves* définitives :

1° L'Islam et son succès foudroyant ont reposé, avec une force nouvelle, le principe d'une religion monothéiste sans images matérielles ; les Juifs ont contribué à ce mouvement et eux-mêmes ont connu un renouveau de rigorisme aniconique ; des chrétiens orientaux et surtout

les adhérents de sectes orientales, Pauliciens et Manichéens, ont subi les conséquences de la même poussée aniconique voire iconoclaste, qui s'était épanouie, aux VII[e]-IX[e] siècles, *à la faveur de l'essor de l'Islam et dans et autour des pays de missions musulmanes ;*

2° Depuis des temps immémoriaux, les peuples méditerranéens n'ont pas connu de régime politique qui s'appuierait sur une religion sans images ; aussi lorsqu'il en apparaît deux, coup sur coup, et dans deux États voisins qui se disputent la prédominance, il y a peu de chances pour que le pays qui le premier chronologiquement installe ce régime (Califat) ne soit pas à l'origine du régime aniconique de l'autre (Byzance). D'autant plus que le premier s'appuie sur un monothéisme sémitique, qui traditionnellement est hostile aux images divines, tandis que l'autre y arrive, en renonçant brutalement à une tradition d'imagerie bien établie ;

3 °Ces raisons générales et profondes qui peuvent être invoquées en faveur d'une influence probable de l'Islam sur le déclenchement de l'iconoclasme byzantin ne sauraient être citées sur le même plan que le décret de Yazid II et celui d'Omar II. Mais le décret de Yazid II a pu avoir son importance, parce qu'il inaugurait (exemple unique avant les actes iconoclastes de Léon III à Constantinople) la méthode de l'arrêt d'une imagerie religieuse par décret. Si, dans la perspective des siècles, les expériences musulmane et byzantine de religions d'État sans images s'accouplent en raison de leur rapprochement chronologique et topographique, elles se rapprochent aussi par leurs programmes artistiques : de part et d'autre on voit favorisé un art aulique ou, mieux, un art qui s'appuie sur la tradition des arts du Palais (v. *infra*, p. 335 et *sq.*) ;

4° Plus significatifs que ces décrets sont, à mon avis, les faits de la « guerre par les images » entre Byzance et

Damas, à la fin du VIIe siècle, que nous avons signalés plus haut. Certes, il s'agit d'entreprises qui ne sont nullement iconoclastes, et qui par surcroît ont pour auteurs initiaux les califes et non pas les empereurs (les califes répondent aux basileis). Mais ce dialogue, à la veille de la période iconoclaste, nous certifie que le terrain était prêt, qui pouvait permettre, le moment venu, de reprendre les échanges d'idées et d'actes, cette fois, autour du thème « iconoclaste ».

Toutes ces considérations, je le répète, ne constituent pas de preuves irrévocables d'un lien direct entre l'iconophobie musulmane et l'iconoclasme byzantin ; mais elles rendent ce lien pour le moins très plausible.

DOCUMENTS ÉCRITS

Destruction des croix chrétiennes par le calife Omar II (entre 717 et 720)

Abou Yousouf Ya'Koub, *Le Livre de l'impôt foncier* (Kitâb al-Kharadj), trad. (de l'arabe) et annoté par E. Fagnan, Paris, 1921, p. 196. Né en 731, l'auteur de cet ouvrage, qu'il dédia à Haroun al-Rashid, est mort en 798.

« Je tiens d''Abd er-Rahmân ben Thawbân, parlant d'après son père, qu'Omar ben 'Abd-el'Afiz écrivit à l'un de ses gouverneurs : ne laisse exhiber aucune croix sans la briser et la détruire ; qu'aucun Juif ou chrétien ne fasse usage de la selle, mais emploie le bât... Édicté à ce propos des probihitions formelles et empêche ton entourage de les violer... »

Les autres textes écrits par des auteurs qui vivaient à l'intérieur des pays musulmans sont tardifs, par exemple Michel le Syrien (XIIIe siècle), Makrizi (XVe siècle). Leurs

témoignages sont moins sûrs, et n'apportent d'ailleurs aucun fait absolument nouveau. Ils signalent surtout, pour les VIIe et VIIIe siècles, des interdictions de la croix : G. Wiet, dans E. Pauty, *Bois sculptés d'églises coptes (époque fatimide).* Le Caire, 1930, pp. 2-4.

Édit iconoclaste du calife omeyyade Yazid II (723)

On connaît l'existence de cet édit par les auteurs grecs qui écrivaient un siècle plus tard, et par un passage des Actes du Concile œcuménique de 787.

1) Récit du moine Jean (de Jérusalem), délégué des patriarches orientaux au Concile œcuménique de 787 (Mansi, XIII, 197).

Un Juif nommé Tessarakontapechys promet la longévité et un règne de quarante ans à Yazid, à condition que (paroles adressées par ce Juif au calife) : κέλευσον εὐθέως πάσνς ἄτερ αναβολῆς καὶ ὑπερθέσεως γράψαι κατὰ πᾶσαν σου τὴν ἀρκὴν ἐγκύκλιον ἐπισ-τολὴν, ὥστε πᾶσαν εἰκο-νιαὴν διαζωγρᾶφησιν εἴτε ἐν σανίσιν εἴτε διᾶ μουσείων ἐν τοὶκοικοις, εἴτε ἐν σκεύεστν ἱεροῖς, καὶ ἐνδυοῖς θυσιαστηρίων, καὶ ὅσα τοιᾶυτα εὑρίσκεται ἐν πάσαις ταῖς τῶν κριστιανῶν ἐκκλησίαις, ἀφανίσαι, και τέλος καταλῦσαι οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ὅσα ἐν ταῖς ἄγοραῖς πόλεων κατὰ κόσμον εἰσὶ καὶ εὐπρέπειαν οἰαδήποε ὁμοὶώματα.

C'est ce que Yazid fit, en donnant l'ordre de dépouiller les églises de leurs icônes, dans tous les pays sous son pouvoir. Exécutant les ordres du calife, des Juifs et des Arabes brûlent des icônes et incendient des églises. Le « pseudo-évêque de Nacolea » et ses partisans les imitent et dépouillent les églises : Τούτων ἄκηκοὼς ὁ·ψευδο-επὶσκοπος Νακωλείας καὶ οἱ κατ' αῦὸν, ἐμὶμήσαντο

τοὺς παρανόμους Ἰουδαίους καὶ τοὺς ἀσοεδεῖς ῞Αραδας, καὶ ἐνύδρισαν τὰς ἐκκλησίας τοῦ Θεοῦ. Cependant Yazid ne vit pas plus de deux ans, et, après sa mort, les icônes furent restituées aux églises.

2) Théophane, *Chronographie*, éd. de Boor, I, p. 401-402.

Τούτω τω ἔτει Ἰουδαῖός τις ὁρμώμενος ἀπὸ Λαοδικείας τῆς παραλίου Φοινίκης, γόης, ἐλθὼν πρὸς Ἰζὶδ ἐπηγγείλατο αὐτῶ ἔτη μ' κρατήσειν τῆς ' Αράδων ἀρχῆς, εἰ τὰς ἐν ταῖς ἐκκλησίαις τῶν χριστιανῶν ἐν πάση τῇ ἀρχῇ αὐτοῦ τιμωμένας σεπτὰς εἰκόνας καθέλῃ. Τούτω πεισθεὶς ὁ ἀνόητος Ἰζὶδ δόγμα καθολικὸν ἐψηφίσατο κατὰ τῶν ἁγίων εἰκόνων · ἀλλὰ χάριτι τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ....τω αὐτω ἔτει τέθνηκεν Ἰζίδ, οὐδὲ ἀκουσθῆναι φθασαντος τοῖς πολλοῖς τοῦ σατανικοῦ αὐτοῦ δόγματος. Μεταλαδὼν δὲ ταύτης τῆς πικρᾶς καὶ ἀθεμίτου κακοδοξίας Λέων ὁ βασιλεὺς πολλῶν κακῶν ἡμῖν αἴτιος γέγονεν.

Avec un certain Vizir, musulman converti, Léon déclenche la lutte contre les icônes.

D'autres chroniqueurs byzantins s'inspirent de Théophane : Georges le Moine, éd. de Boor II, p. 736. Cedrenus, 1, p. 788. Zonaras, III, p. 258.

3) Nicéphore, *Antirrheticus III adv. Const. Copronymum* (Migne, 100, 528-532).

Le Juif Tessarakontapechys promet un règne de quarante ans à Yazid, à condition que celui-ci déclenche une destruction générale des icônes et des représentations d'êtres vivants τὴν ὁπωσοῦν ἀνεστηλωμένην εἰκόνα, και ὅλως παντὸς ζωου῾ομοίωμα καθαιρεῖσθαι καὶ ἀφανίζεσ-θαι. Ce sont les images chrétiennes que vise le conseiller juif du calife, tout en faisant détruire aussi bien d'autres représentations… εὐθὺς τοῖς ἄλλοις ὁμοιώμασι καὶ ἀγάλμασι, καὶ ὁ κατὰ τὰς Χριστοῦ ἐκκλησίας τῶν ἱερῶν εἰκονισμάτων διάκοσμος. Des

images chrétiennes furent brûlées et détruites. Ce qui n'empêcha pas des chrétiens de l'Empire et même des évêques d'imiter ces ennemis du Christ, Juifs et Sarrasins : Χϱιστιανοὶ δὲ καίτοι σύνωθουμενοι καὶ βιαζόμενοι, τοῦ τηλικούτου μιάσματος ἐφαψασθαι οὐκ ἐπείθοντο ἐντεῦφεν φυὲν καὶ αὐξηθὲν, τῇ 'Ρωμαίων ἀϱκῇ τὸ κακὸν ἐπεκώμασεν. οὗ τὴν λώϐην οὐ τῶν τυκὸντων τινές, ἀλλ᾽ αὐτοι ἐδέξαντο τῆς ἱεϱωσύνς οἱ ἔξαρκοι, ποιμένες μὲν ὀνομοζὸμενοι, λὺκοι δὲ τὸν τϱόπον καὶ τὴν πϱοαίϱεσιν καθιστάμενοι, ὧν ἐτύγκανε καί ὁ τηνικαῦτα τῆς Νακωλείας ἐπὶσκοπος.

4) Muhammud ibn-Yusuf el-Kindi, *Kitab-el-Umara.*

Muhammud ibn-Yusuf el-Kindi, *Kitab-el-Umara*, est, semble-t-il, le premier auteur de langue arabe qui ait mentionné cet édit. Mort en 961, il a vécu et écrit en Égypte.

La traduction anglaise du passage qui intéresse notre étude est due au regretté A. A. Vasiliev ; je l'emprunte à un article sur l'édit de Yazid II, qui est publié dans *Dumbarton Oaks Pap.* (v. *infra).*

« Yazid, son of Abd-el-Malek, wrote in A. H. 104 (A. D. 722-723) commanding the statues to be broken ; and all of them were broken ; and the likenesses were obliterated. Among them was broken a statue in the bath of Zabban-ibn-Abd-el-Aziz »… *(The Govemors and Judges of Egypt* or *Kitab el-Umara*, etc., éd. by Rhavon Guest, Leyde-Londres, 1912, p. 71-72 in *E. J. Gibb Memorial Series*, XIX. Cité par de Goeje, *Mémoire sur la conquête de Syrie*, 2e éd., 1900, p. 148).

Je ne reproduis par les passages relatifs à l'édit de Yazid II chez les auteurs arabes postérieurs (XVe siècle et suiv., p. ex. Maqrisi), qui n'apportent aucun témoignage valable. On en trouvera la liste, dans l'article de Vasiliev.

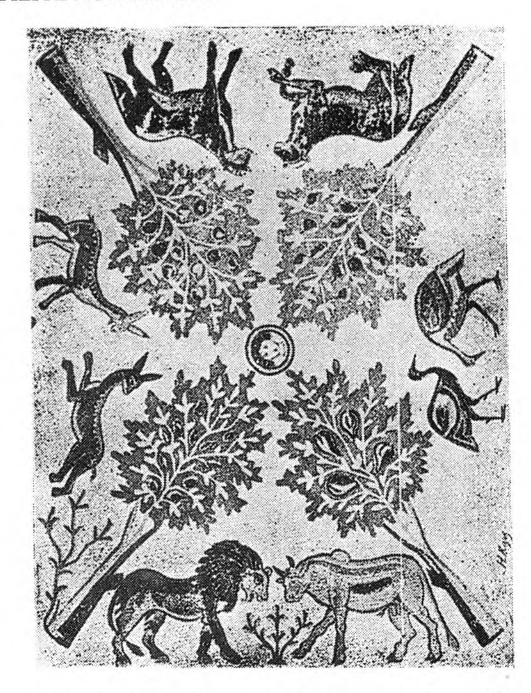
Celui-ci est paru depuis la mise sous presse du présent ouvrage, dans *Dumb. Oaks Papers*, IX-X, 1956, p. 23 et suiv.

MONUMENTS ARCHÉOLOGIQUES

Nous avons signalé plus haut (p. 208 et *sq.*) des mosaïques de pavement chrétiennes de Palestine (VIe-VIIIe s.) qui sont remarquables par le peu de place qu'y tient l'iconographie religieuse et l'absence du signe de la croix. Nous avons supposé que ces particularités s'expliquent par une influence juive et avons cité des mosaïques de pavement (synagogues d'Aïn-Douq et de Beth-Alpha) et des sculptures (synagogue de Capharnaüm), dans les lieux de culte juifs, qui y furent mutilées, vers le VIIe siècle, à l'occasion d'un retour du rigorisme juif quant aux figurations d'êtres animés.

Mais il existe aussi plusieurs églises [74] où les mosaïques de pavement ont subi le même traitement, et où en outre – comme dans la synagogue de Beth-Alpha d'ailleurs – les images en mosaïques volontairement détruites ont été ensuite soit remplies de terre battue, soit (dans l'église de Mâ'in) restaurées tant bien que mal, au moyen d'autres cubes de mosaïques formant des motifs végétaux, des vases, des fonds unis.

Sur la liste des mosaïques partiellement détruites et réaménagées, dressée par le R. P. de Vaux, je prends (fig. 85, 87, 88 ; cf. 80, 83) quelques exemples caractéristiques, dans l'église de Beit Jibrin (animaux, oiseaux et *putti* dans une barque) et dans celle de Mâ'in (restes d'une inscription tirée de Ps. XI, 7 et qui certifie qu'il y a eu, au-dessous d'elle, la double image du lion et du bœuf, et quelques fragments – jambes de derrière, queue,



88 : Madaba, Jordanie. Mosaïque de pavement (aquarelle) d'après Rev. Bib., 1938.

bosse – du bœuf, les autres parties de la figure ayant été remplacées, maladroitement, par des fragments de motifs végétaux). L'exemple de Mâ'in nous intéresse surtout, parce qu'il s'agit d'une image chrétienne, et d'une œuvre datée de 719-720.

Exemples d'œuvres musulmanes (omeyyades) : mosaïques de la grande mosquée de Damas (fig. 64, 65) ; mosaïque et relief de Quasr el-Heir.

Deuxième partie

Les iconoclastes

Chapitre VI

L'ART ET LES EMPEREURS ICONOCLASTES

L'ICONOGRAPHIE MONÉTAIRE

Un certain nombre de types monétaires font leur première apparition pendant le règne des empereurs iconoclastes. Nous les mentionnons ici, dans l'ordre de leur apparition et en faisant suivre le type nouveau par ses répétitions pendant des règnes ultérieurs.

Le premier empereur iconoclaste, Léon III (717-741), se servit d'abord de types monétaires qui étaient courants immédiatement avant son avènement, sous Justinien II (type I), Philippique, Anastase II, Théodose III : buste de l'empereur à l'avers ; croix sur escalier, au revers (fig. 33). Sur les monnaies de type nouveau, Léon III supprime la croix du revers et ne représente que sa propre effigie et celle de son fils Constantin (futur Constantin V). On connaît deux variantes de cette formule nouvelle : Léon III à l'avers, Constantin au revers (fig. 34) ; ou bien, sur les deux côtés, Léon III et son fils trônent côte à côte. On ignore la date initiale de ces émissions : elles sont certainement postérieures à 720, année de l'accès de Constantin à la charge impériale, aux côtés de son père. Mais si la nouvelle formule a pu être inaugurée lors du déclenchement de l'iconoclasme, par ces mêmes empereurs, on ne saurait l'affirmer faute de preuves. Deux considérations pourraient même être

invoquées en faveur d'une thèse contraire : d'abord, depuis Maurice et Constant II, des empereurs qui n'étaient nullement iconoclastes faisaient représenter quelquefois les effigies de leurs fils augustes et césars au revers des monnaies d'or et même de bronze (fig. 10, 20, 21) ; il est vrai que sur ces pièces, antérieures à Léon III, les fils de l'empereur régnant (lui-même figuré sur l'avers) en occupaient le revers, sans supprimer la croix (ou la lettre M, sur les bronzes), qui continue ainsi à orner ce côté des monnaies ; le revers s'y distingue donc toujours de l'avers, tandis que, sous Léon III, les deux côtés sont identiques (deux empereurs trônant) ou se distinguent à peine (bustes aux visages plus ou moins jeunes ; légende). On voit que la part du nouveau n'est point considérable, si l'on compare ces types de Léon III, avec son fils, aux monnaies de la fin du VIe et du VIIe siècle, qui figurent d'autres empereurs avec leurs fils associés au pouvoir, et la part qui est nouvelle ne se laisse pas expliquer, apparemment, par l'iconoclasme. C'est la suppression de la croix du revers qui, tout compte fait, est la seule particularité nouvelle de ces émissions de Léon III, comparées aux pièces de Maurice, Constant II, etc. Or, Léon III et Constantin V ne supprimèrent point le culte de la croix. C'est une croix qu'ils firent placer, sur la porte de Chalcé, à l'entrée de leur palais, en remplacement d'une image du Christ détruite sur leur ordre, et l'épigramme qu'ils firent graver sous cette croix proclame l'attachement de ces souverains au culte de celle-ci (v. *infra*, p. 292). D'ailleurs, ni Léon III ni Constantin V n'écartèrent entièrement la croix de leur iconographie monétaire : sur la sphère qu'ils tiennent et sur leurs couronnes, elle y figure comme sur les monnaies des basileis antérieurs, et Constantin V – on s'y arrêtera dans un instant – inaugurera même ou tout au moins adoptera un type monétaire nouveau, pour pièces d'argent, qui,

en dehors d'une inscription, ne fera voir que cette même croix sur marches d'escalier, qui disparaît des revers des *solidi* de Léon III avec son fils.

Citons, en outre, comme une contre-épreuve, le cas des *solidi* d'Artavasde, beau-frère de Constantin V et contre empereur, au début du règne de celui-ci. Artavasde, qui joua contre Constantin la carte de l'ami des icônes, ne vit cependant aucun inconvénient à limiter l'iconographie de ses pièces d'or à sa propre image et à celle de son fils Nicéphore, empereur corégnant [1]. Cette formule n'était donc pas considérée comme iconoclaste.

Il est probable que le règne du premier empereur iconoclaste ne donna lieu à aucune iconographie monétaire inspirée par la politique religieuse de cet empereur, et cela ne nous étonne pas, car les *basileis* qui précédèrent immédiatement Léon III ne faisaient représenter aucune image religieuse sur leurs monnaies : l'empereur iconoclaste n'avait donc rien à y changer, et si sur ses sceaux il lui arriva de faire représenter la Théotocos [2], il a dû suivre, sur ce point aussi, une tradition propre à la sigillographie impériale, depuis la fin du VIe siècle [3].

C'est probablement pendant la guerre fratricide qui dura deux ans et qui mit aux prises, tout au début de son règne, Constantin V, l'iconoclaste, et Artavasde, l'iconodoule, que furent créées des formules d'effigies monétaires qui cherchaient à établir une discrimination entre les gouvernements attachés respectivement à l'une ou à l'autre de ces attitudes religieuses. Certes, Artavasde ne se hasarda pas à marquer ses monnaies à l'effigie du Christ ou de la Vierge, et cela est d'autant plus surprenant qu'il aurait pu s'appuyer sur l'antécédent des *solidi* de Justinien II. L'absence apparente d'une tentative de ce genre montre probablement le peu de sympathie que les effigies monétaires du Christ trouvèrent auprès de la population byzantine de ce temps, même dans la partie

de celle-ci restée fidèle aux icônes : n'est-il pas tout aussi frappant de voir l'expérience de Justinien II arrêtée dès sa mort et abandonnée par tous les empereurs antérieurs à Léon III, qui cependant n'étaient point hostiles aux icônes et qui connaissaient les monnaies de Justinien II, avec son image du Christ à l'avers (Léontios, Philippique, Anastase II, Théodose III).

Mais si Artavasde n'imita pas Justinien II et ses effigies monétaires du Christ, il frappa des *solidi* qui reproduisaient des types du dernier prédécesseur orthodoxe de l'iconoclaste Léon III, Théodose III : à l'avers, buste de l'empereur qui porte une croix à double traverse ; au revers, croix sur marches d'escalier (fig. 32). Or, si Artavasde, par-dessus Léon III, semble se réclamer d'une tradition pré-iconoclaste, son adversaire Constantin V fait un pas dans le sens inverse et innove en partant des pièces de Léon III, avec images impériales bilatérales. Car il fixe au revers une copie de l'effigie qui occupe l'avers, les deux images identiques figurant Constantin V lui-même. C'est en juxtaposant ces monnaies de Constantin V et celles d'Artavasde du type que je viens d'évoquer, qu'on a l'impression, plus qu'ailleurs, de trouver en numismatique un reflet des luttes religieuses de l'époque (et encore, je le répète, les images saintes proprement dites n'y apparaissent nulle part). Mais l'opposition Constantin V-Artavasde s'efface à nouveau si l'on considère d'autres monnaies et sceaux des deux adversaires. Je pense à ce genre d'émissions où l'on voit, à l'avers, le nom de l'empereur suivi de son titre (inscription seulement, en cinq lignes horizontales), et au revers, la croix sur marches d'escalier. On connaît surtout des pièces d'argent de ce type, qui apparaissent pour la première fois sous Constantin V et qui offrent, au revers, autour de la croix, la légende IHSVS XPISTVS NICA. Mais on possède aussi quelques exemplaires de *solidi* et de *semisses*,

en or, d'Artavasde[4], et un sceau (de 742) de cet empereur éphémère[5], qui s'apparentent à ces pièces de Constantin V. Sur ces pièces d'or d'Artavasde, on retrouve la croix (sur les marches d'escalier ou sur un globe) et la légende IHSVS XPISTVS NICA (à l'avers, apparaît le buste de l'empereur) ; le sceau présente, à l'avers, l'inscription de cinq lignes qui donne le nom et le titre de l'empereur (exemple précoce de la formule BASILEVS ROMAION) et, au revers, la croix sur les marches d'escalier. Il n'y a que la légende autour de cette croix qui est différente (elle est particulière aux sceaux impériaux, v. *infra*) : ENO (n) OM [ati] TOVP (at) R (o) S KAI TOV V (io) V KAI TOV AGIOV PN (eumato) S.

Le recours à la formule constantinienne NIKA est nouveau en numismatique, et, comme on la trouve sur les émissions des deux adversaires, émises pendant la guerre qu'ils se faisaient l'un à l'autre, il est probable qu'elle ait été rappelée à la vie à cause de cette guerre, chacun des adversaires voulant faire figure de « nouveau Constantin » et présenter son antagoniste comme un nouveau Maxence, et par conséquent un ennemi du Christ destiné à être vaincu par celui-ci. Mais qui des deux adversaires avait pensé le premier à la phrase de la vision du Pont Milvius ? Est-ce Constantin V, qui portait le nom du premier empereur chrétien ? ou Artavasde qui, comme le triomphateur futur de Maxence, s'apprêtait à déloger un adversaire installé dans la capitale ? Trois arguments militent en faveur d'Artavasde : 1°le fait qu'il ait inscrit la formule NICA sur le revers de ses monnaies d'or (de deux valeurs différentes), tandis que Constantin en limita l'emploi aux pièces d'argent ; et qu'il faudra attendre le règne de Nicéphore I (802-111), pour retrouver une nouvelle extension de ce type monétaire aux pièces d'or ; 2° les pièces d'argent de ce type, frappées

sous Constantin V, portent à côté de l'effigie de cet empereur et de son père, Léon III, le portrait de son fils, le futur Léon IV (« le nouveau ») ; or cela semble bien indiquer une époque postérieure au soulèvement et à la défaite d'Artavasde ; 3° le témoignage indirect du sceau d'Artavasde qui offre la formule des futures pièces d'argent de Constantin V (avec le revers entièrement réservé à une inscription) : on se rappelle que ce souverain éphémère s'y fait intituler (P) ISTOS BASILEVS ROMAION, et il en fait autant sur d'autres sceaux, où il apparaît avec son fils co-empereur, Nicéphore [6]. Or nous savons que ce titre, lorsqu'il s'installe, au début du IXe siècle, dans la titulature officielle des basileis de Constantinople sur les monnaies à partir de Michel I (811-813), leur sert à exprimer la supériorité morale de leur puissance sur celle des nouveaux empereurs d'Occident [7]. Il est probable qu'Artavasde a eu l'idée d'employer cette formule inusitée de son temps pour des raisons analogues : pour affirmer la légitimité exclusive de son gouvernement dans l'Empire (face à celui de Constantin V). Mais contrairement à ce qu'on verra au IXe siècle, il ne fait usage du titre « empereur des Romains » que pour ses sceaux, et non pas pour ses monnaies : comme souvent, les sceaux reflètent avant les monnaies les changements dans la titulature ou la symbolique.

Si notre hypothèse est valable, le type monétaire qui s'installe dans la numismatique byzantine, depuis les pièces d'argent de Constantin V, aurait été créé pendant la lutte de cet empereur iconoclaste contre l'iconodoule Artavasde, et, semble-t-il, en contrepartie à des types d'inspiration semblable lancés par son adversaire.

Autrement dit, des formules monétaires nouvelles ont apparu à la faveur d'une lutte où le sort du culte des images était effectivement en jeu. Mais iconographique-

ment les monnaies des deux adversaires reflètent non pas la doctrine iconoclaste ou ico-nomaque, mais le but politique de la lutte, qui était le même pour les deux ennemis : acquérir la plénitude du pouvoir en écrasant le concurrent. Ajoutons : la formule « au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit », absente sur les sceaux antérieurs, passe pour caractériser les sceaux impériaux des iconoclastes [8], et on aurait pu y reconnaître un reflet des préoccupations des iconoclastes, qui prétendaient défendre le dogme de la Trinité contre les dangers que lui faisaient courir, croyaient-ils, les iconodoules [9]. Mais le témoignage du sceau d'Artavasde compromet cette théorie, car il montre que les iconodoules du VIIIe siècle employaient sur leurs sceaux la même formule ; et il faut croire que dès une époque plus ancienne on s'en était servi déjà, sur d'autres sceaux impériaux sinon sur des monnaies, car parmi les monnaies musulmanes d'Espagne qui, au VIIe siècle, imitent des modèles « romains », on en trouve beaucoup où l'on voit appliquée la même formule (« au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit ») [10], qui inspira probablement la formule strictement musulmane des monnaies arabes postérieures : « au nom de Dieu… » [11].

Les deux types monétaires qui apparaissent pendant les règnes de Léon III et Constantin V (ainsi que d'Artavasde), et que nous venons de décrire : images des empereurs des deux côtés, et inscription du nom, d'un côté, et croix et devise constantinienne, de l'autre, ont été souvent répétés par les successeurs de ces souverains. Ainsi, on voit Constantin VI et sa mère Irène à l'avers des *solidi* qui, au revers, portent les effigies de trois figures trônant alignées : Léon III, Constantin V, Constantin VI (fig. 41) ; ou bien au buste de Constantin VI, sur un côté, fait pendant le buste de sa mère Irène, sur l'autre côté (fig. 39) ; ou encore Irène se fait représenter deux fois, sur les deux côtés de chaque pièce d'or (fig. 42).





Monnaie 89 : Basile I.

Nicéphore Ier et Staurakios (fig. 43), Michel Ier et son fils Théophylacte, Léon V et Constantin « despote » (fig. 45), Michel II et Théophile (fig. 49), Théophile et Michel avec Constantin (fig. 51), enfin Théodora avec Michel III et Théodora seule, se font pendant (ou reviennent deux fois), sur les deux côtés opposés des mêmes pièces d'or (fig. 53). Cette formule revient une dernière fois sur un *solidus* de Basile Ier, qui apparaît seul, à l'avers, tandis que sa femme Eudoxie et son fils Constantin figurent au revers de la pièce (fig. 89).

Cette iconographie monétaire, qui, on l'a vu, fut créée avant les iconoclastes, a été surtout en usage pendant la Querelle des Images. Tous les empereurs iconoclastes s'en sont servis. Mais elle fut adoptée également par les empereurs iconodoules, – après Artavasde – depuis Constantin VI et Irène jusqu'à Michel III, Théodora et Basile Ier. Il n'est pas douteux, par conséquent, que ce type moné-

taire, qui occupait les deux côtés des pièces par les portraits des empereurs et n'y laissait de place à aucune autre figuration, n'était point considéré comme iconoclaste. Il reste vrai cependant que c'est par les soins des premiers empereurs iconoclastes qu'il s'était fermement installé en numismatique byzantine et, s'il s'y est maintenu *grosso modo* à peu près aussi longtemps que la Querelle des Images (très peu au-delà), cela ne tient certainement pas au hasard, ni simplement au « goût de l'époque ».

Certes, nous l'avons dit, les premiers iconoclastes n'eurent pas à faire disparaître les images chrétiennes des revers des monnaies courantes, parce que les monnaies de leurs prédécesseurs immédiats ne comportaient pas de ces images saintes, tandis que la croix que ceux-ci figuraient sur les revers y fut maintenue, n'étant point persécutée et même étant vénérée par les iconoclastes. Il n'en reste pas moins qu'en occupant toutes les surfaces disponibles d'une monnaie par leurs propres effigies les empereurs iconoclastes se substituaient aux signes et images du Christ qui y avaient déjà figuré précédemment et allaient y revenir, après la fin de l'iconoclasme, et cette substitution avait été remarquée et jugée fort sévèrement par les contemporains orthodoxes des empereurs iconoclastes. C'est en nouveaux Nabuchodonosors, disaient-ils, que ces basileis hérétiques se faisaient représenter à la place du Christ [12], et ils laissaient entendre que les empereurs faisaient adorer ou vénérer ces effigies comme des images divines (la comparaison avec Nabuchodonosor l'impliquait). Ces ennemis des empereurs iconoclastes faisaient allusion à d'autres initiatives semblables, en dehors de la numismatique, et peut-être y a-t-il eu effectivement d'autres images du Christ remplacées par des portraits des empereurs régnants. Ainsi, la scène de jeux de cirque, avec un cocher favori de Constantin V [13], qui aurait remplacé, sur les murs du Milion, la représenta-

tion des conciles œcuméniques, aurait pu comprendre une image de l'empereur présidant ces jeux [14]. Ce même thème de la substitution de l'empereur au Christ, par les souverains iconoclastes, se manifeste, en dehors de l'art, dans l'accusation que les Pères du Concile œcuménique de 787 ont portée contre eux et qui disait que ces souverains se faisaient attribuer les fonctions et les honneurs du Christ, en tant que destructeurs définitifs de l'idolâtrie [15], et nous savons que, effectivement, ils furent acclamés par le Concile iconoclaste de 754, pour avoir porté le coup de grâce à l'idolâtrie [16]. Quant à l'imagerie monétaire, les détracteurs des *basileis* iconoclastes précisèrent adroitement leurs accusations en opposant les pièces iconoclastes qui nous occupent à l'iconographie d'une monnaie, probablement imaginaire, de Constantin le Grand [17], qui a dû être décrite en partant des émissions de Justinien II (un siècle et demi après le règne de Justinien II, on a pu attribuer ces émissions à Constantin I[er]), à moins qu'il ne s'agisse d'une de *ces* amulettes qui passaient au Moyen Age, à Byzance, pour des pièces constantiniennes et qu'on appelait des *constantinata* [18]. Empereur chrétien idéal, selon les iconodoules du X[e] siècle, Constantin s'était fait représenter sur ses monnaies, à côté du Christ et de la croix, pour montrer que « l'autorité céleste était transmise à l'autorité terrestre » (de l'empereur), – » signe d'un accord de paix qui réunit sous un seul pouvoir les hommes et les anges ». Ce qui était dit, évidemment, pour faire comprendre que les images des monnaies impériales iconoclastes, qui ne montraient que les souverains, témoignent au contraire d'un désaccord entre les *basileis* et le Christ. Selon la même Lettre des trois patriarches, Léon V aurait repoussé le guide ou le chef de son règne (φρουραρκην τῆς αὐτοῦ βασιλας), en disant : Éloigne-toi, Jésus empereur, Ἀπόστα ἀπ' εμοῦ, Ἰησοῦ βασιλεῦ !

Plus loin, en parlant du Triomphe de l'Orthodoxie, nous aurons à nous souvenir de cette accusation qui s'appuyait sur l'iconographie monétaire des empereurs iconoclastes, et peut-être sur d'autres faits, moins contrôlables, et qui faisait de ces souverains des Christomaques. Dévorés par l'orgueil, ils auraient écarté de leurs monnaies – comme de la porte de leur palais (v. *infra)* – l'image de leur souverain céleste, et c'était un signe de leur révolte contre ce monarque suprême, le Christ.

On pourrait certes trouver comme une confirmation de ces critiques dans la formule « basileus ἐν θεω(au lieu de « basileus ἐν Χϱιστω ») qu'on lit généralement sur les monnaies des iconoclastes. Mais sans la perdre de vue, rappelons d'abord que le dernier des iconoclastes, Théophile, fait exception à la règle et recourt à la formule « en Christ » et même à celle-ci : « serviteur du Christ... empereur en lui », qui exprime ouvertement la reconnaissance par l'empereur de la souveraineté suprême du Christ [19]. Et puis et surtout, si l'image du Christ de la Porte de Chalcé avait été bel et bien détruite par Léon III, et une seconde fois par Léon V (v. *infra*, p. 183), on la remplaça chaque fois par une croix, qui n'est autre chose, après tout, qu'un signe du *Christ* (et non pas de Dieu en général).

La même croix est restée entre les mains (sur le globe ou sans globe) et sur la couronne de tous les empereurs iconoclastes, et Constantin V, on l'a vu, en fit (précédé probablement par Artavasde) le motif central du revers de ses monnaies d'argent. Ces images de la croix, sur les monnaies et sur la Porte de Chalcé, comme le culte de la croix accepté par les iconoclastes (v. *infra)*, ne permettent pas d'insister trop sur la théorie que propageront les iconodoules du siècle et selon laquelle les iconoclastes

étaient des révoltés contre la souveraineté suprême du Christ[20].

Cependant, en supprimant l'image du Christ lui-même sur les édifices et les objets les plus officiels, ils cherchaient peut-être quand même à présenter comme moins personnelle la royauté du Christ sur terre, et par conséquent plus absolue leur propre souveraineté, – tendance qui serait conforme aux manifestations d'autocratie les plus audacieuses de ces mêmes souverains-soldats.

Quoi qu'il en soit sur ce point, une autre pensée des empereurs du VIIIe siècle est évidente : au revers de leurs monnaies on trouve quelquefois la répétition de l'effigie du basileus régnant, et bien plus souvent celle de son fils ou bien de son père, et même à la fois de son père et de son grand-père. Théophile se fait accompagner par son père Michel II et par son fils Constantin (Tolstoï, p. 1040 ; Wroth II, 419) ou bien il s'entoure de quatre femmes, sa femme et ses trois filles (Tolstoï, p. 1038 ; Wroth II, 418). Les pièces de Constantin V, de Léon IV, de Constantin VI, où l'on voit, sur les deux faces des *solidi*, trois et même quatre effigies impériales, forment des espèces de galeries de portraits impériaux, à travers deux, trois et quatre générations. Ce qui en ressort, évidemment, ce sont les préoccupations dynastiques des empereurs du VIIIe siècle : les exemples les plus frappants appartiennent aux souverains de la dynastie fondée par Léon III, qui était en même temps le premier iconoclaste impérial. La fidélité aux traditions de famille a dû contribuer à prolonger l'attitude iconoclaste de Léon III jusqu'à Constantin V et Léon IV, et à ce titre elle devrait être mentionnée parmi les causes, sinon du déclenchement du moins du prolongement de l'iconoclasme des empereurs. Elle s'est manifestée aussi dans le soin que les épouses d'empereurs iconoclastes, mais orthodoxes elles-mêmes, Irène et Théodora, ont pris pour faire exclure

leurs maris (Léon IV et Théophile) du nombre des iconoclastes anathématisés en 787 et en 843. Leurs efforts ont abouti à la situation paradoxale qu'on sait, à savoir que l'Église ne condamna pas nommément ceux qui furent les principaux artisans de l'hérésie iconoclaste, c'est-à-dire les empereurs.

Au sens dynastique s'ajoute d'ailleurs vraisemblablement une préoccupation monarchique qui redoutait toute atteinte possible au prestige du pouvoir impérial. Ces idées se sont manifestées à plusieurs reprises, entre le VIIe et le IXe siècle, et caractérisent donc l'époque et non pas exclusivement les empereurs iconoclastes : nous avons rappelé plus haut les efforts des derniers souverains de la dynastie d'Héraclius pour assurer la succession du pouvoir monarchique, et les reflets que semble en garder la numismatique de Justinien II [21] ; on pourrait évoquer, d'autre part, deux démarches identiques d'empereurs du IXe siècle, l'un iconoclaste et l'autre orthodoxe, qui cherchèrent à réhabiliter la mémoire de souverains assassinés par leurs prédécesseurs immédiats : Théophile [22] le fit pour Léon V et Léon VI pour Michel III [23].

Il va de soi que les préoccupations dynastiques, dont le reflet n'est pas douteux sur les monnaies qui nous occupent, n'excluent nullement des intentions plus spécifiques des empereurs iconoclastes, que nous avons évoquées plus haut et qui restent possibles [24].

Le second type monétaire nouveau, celui des pièces d'argent, avec inscription du nom et des titres du basileus et une croix au revers, connut un succès aussi stable que le type aux portraits d'empereur, excluant toute autre figuration : Léon IV (fig. 38), Constantin VI et Irène (fig. 12), Michel Ier et Théophylacte (fig. 44), Léon V (fig. 46), Michel II et Théophile, Michel III et Théodora (fig. 47), et même Basile Ier et tous les autres empereurs macédoniens ont maintenu cette formule. Autrement dit

– à côté de certains iconodoules – des iconoclastes se sont servis de cette formule qui, probablement sans qu'ils l'aient créée, fut introduite par eux dans le circuit des images monétaires : elle convenait aux iconoclastes non pas parce qu'elle exprimait un point quelconque de leur doctrine, mais par l'absence de toute image figurative et la mise en valeur de la croix : un signe religieux abstrait et une longue inscription, cette formule rejoignait ou presque les formules des monnaies musulmanes, où l'on trouve aussi l'emploi simultané d'inscriptions en lignes horizontales superposées et en lignes circulaires, le long du bord (comparez, fig. 11, 12, 38 et fig. 59, 60, 66, 68).

Mais en même temps, de Constantin V (et Artavasde) à l'an mil et peut-être au-delà, la croix de ces émissions en argent (plus tard aussi en bronze) est accompagnée de la devise constantinienne NICA, ce qui signifie une volonté de faire revivre un thème du premier empereur chrétien. La même tendance se manifeste, en outre, à la fin de la période iconoclaste : des bronzes (fig. 52) de Théophile montrent à l'avers l'empereur tenant le *labarum* constantinien marqué d'une croix, tandis que l'inscription qui remplit le revers dit : + ΘEOFILE AVGOVSTE SV NICAS (fig. 52), et cette légende témoigne d'une fidélité à la tradition constantinienne. Le fils de Théophile, Michel III, tient encore le *labarum* sur l'avers des *solidi* où cependant, au revers, apparaît l'effigie de Jésus-Christ (fig. 90).

Il convient évidemment d'observer cette reprise de motifs constantiniens, dans la numismatique iconoclaste. Mais là encore il ne s'agit pas d'une tendance qui lui fut particulière : on se rappelle (v. *supra*, p. 34) qu'un peu plus de cent ans avant la Querelle des Images, Tibère II fut un « nouveau Constantin », et que, ayant pris ce nom, il introduisit sur ses monnaies le type de la croix





Monnaie 90 : Michel III.

(constantinienne) sur marches d'escalier. Et on a vu également que les empereurs iconodoules des VIIIe et XIe siècles, Artavasde, Constantin VI et Irène, Michel Ier, Michel III et Théodora, Basile Ier, etc., n'hésitèrent pas à reproduire, sur leurs émissions respectives, la formule « NICA » avec la croix (fig. 91), et certains d'entre eux, le *labarum* constantinien. Dans les textes aussi, par exemple dans les acclamations des conciles, on voit la formule habituelle de « nouveau Constantin » appliquée aussi bien à Constantin V, par le Concile iconoclaste de 754 [25], qu'à Constantin VI, par le Concile œcuménique iconodoule de 787 [26]. Le thème constantinien a été beaucoup plus un thème politique qu'un thème religieux, chacun se l'appropriait une fois au pouvoir, et c'est ce qu'il faut répéter probablement au sujet de l'ensemble de l'iconographie monétaire de la fin du VIIe siècle, du VIIIe et du IXe siècle.



Monnaie 91 : Michel III.

À ce qui précède j'ajouterai deux autres témoignages dans le même sens : 1° l'absence de toute tentative des empereurs iconodoules, qui régnèrent entre les deux périodes iconoclastes (de Constantin VI et Irène à Michel Ier), de manifester leur attitude religieuse par un changement quelconque de l'iconographie monétaire qu'ils avaient héritée des iconoclastes ; 2° l'absence de tout rapport entre la Querelle des Images et l'apparition de l'effigie du Christ sur les monnaies de Justinien II ; bien que, avant et après cet empereur, aucun des souverains n'ait mis en doute la vénération des icônes, nul d'entre eux ne pensa en reproduire une sur ses monnaies, et Justinien II n'est pas connu pour avoir pris position dans cette lutte, qui d'ailleurs apparemment n'avait pas encore commencé. Nous disons plus haut comment les images monétaires de Jésus-Christ, sur les émissions de Justinien II, devraient être expliquées, selon nous. De toute façon, l'initiative de





Monnaie 92 : Michel III et Théodora.

cet empereur, qui fut sans lendemain, n'était pas dirigée contre des iconoclastes.

Bref, l'iconographie monétaire, malgré les apparences, ne semble pas avoir servi de champ de démonstrations iconodoules et iconoclastes. Une exception cependant, dirait-on : une image du Christ apparaît à l'avers des pièces de Michel III et de sa mère Théodora (fig. 92), dans les années qui suivent immédiatement le retour solennel de ces princes au culte des icônes (843).

Le lien entre les deux faits est certain, et on n'en a jamais douté, à ma connaissance ; d'ailleurs, nul ne saurait nier que l'effigie du Christ, sur les émissions de Michel III avec Théodora, n'y aurait pu apparaître – pas plus qu'une autre image du Christ ou d'un saint – si les empereurs régnants n'avaient pas renoncé à l'iconophobie de leurs prédécesseurs immédiats. Mais de là on ne saurait conclure à la présence, chez ces souverains, d'une

intention de se servir des monnaies pour faire connaître par le monde leur attachement aux images chrétiennes. Une démarche de ce genre ne s'appuierait sur aucun antécédent, dans la tradition monétaire byzantine, pendant la longue période des querelles autour des icônes.

D'une façon générale, la monnaie accueillait bien les images et les symboles religieux, mais dans la mesure où ils servaient la politique des empereurs, et c'est pourquoi, croyons-nous, entre iconodoules et iconoclastes, il n'y a pas eu de « guerre froide » par l'image monétaire. Les princes iconodoules du début du VIIIe siècle n'ont jamais eu l'idée d'y manifester leurs sentiments en faveur des icônes, et leurs adversaires n'y trouvèrent donc rien à supprimer. En revanche, lorsqu'elles étaient admises, les images du Christ (et à un degré moindre, mais certain, les images de la Vierge et des saints, après la crise iconoclaste) pouvaient faciliter l'expression iconographique de doctrines politiques et notamment de tous les thèmes de celles-ci qui intéressent les rapports entre le Ciel et l'empereur.

C'est ce qui explique l'apparition du Christ sur les pièces de Michel III immédiatement après le Triomphe de l'Orthodoxie. Tandis que, à Sainte-Sophie, la réinstallation des images iconographiques, après la fin de l'iconoclasme, avançait lentement [27] et se heurtait à une résistance probable de nombreux iconoclastes parmi le clergé et les fidèles, malgré la proclamation officielle de l'iconodoulie, en 843, les empereurs, eux, ne perdirent pas un instant pour profiter de la restauration des images et les mettre au service de *leur* imagerie gouvernementale : sous les mêmes Michel III et Théodora, qui avaient aboli la défense des images religieuses, on vit réapparaître l'image du Christ à trois endroits où il figurait en tant que Souverain suprême des empereurs : sur les monnaies en or ; au-dessus de la Porte de Bronze du palais [28] ; et

sur une mosaïque de la salle des audiences du Chrysotriclinos[29], au-dessus du trône des basileis. La comparaison entre les lenteurs de la restauration des icônes, au sein de l'Église, c'est-à-dire dans le milieu auquel elles appartiennent véritablement, et la rapidité avec laquelle elles furent réinstallées dans les arts du Palais, est des plus instructives. Elle nous rappelle, d'abord, que ces deux branches de l'imagerie, quoique connexes, restaient distinctes, et cela à son tour corrobore les observations faites sur l'iconographie monétaire du temps de la Querelle des Images, à savoir que l'une n'affecte guère l'autre. Elle nous montre, d'autre part, le rôle essentiel mais aussi les limites de l'action des empereurs, dans le domaine de l'imagerie religieuse : maîtres absolus de l'art de l'imagerie gouvernementale, ils en écartaient les icônes ou les y introduisaient comme cela leur plaisait. Mais si grand que fut leur pouvoir, les empereurs n'étaient pas assez puissants pour imposer leur volonté, dans la politique de l'art religieux, en dehors du Palais. Ils réussissaient à la rigueur à faire détruire les images saintes partout ou les atteignaient leurs agents, ou leurs partisans parmi le clergé, mais devenus iconodoules ils ne pouvaient compter pour rétablir les images détruites que sur la bonne volonté d'autres iconodoules. Et de même, l'art que les empereurs iconoclastes ont essayé d'installer dans les églises, en remplacement des icônes, n'a dû se répandre (et ce fut rare au début, selon toute vraisemblance) que dans la mesure ou il rencontrait une sympathie chez ceux qui fréquentaient ces églises. Bref, l'œuvre dont les empereurs avaient l'initiative directe (la numismatique) ne nous renseigne que partiellement sur les conséquences de la querelle des icônes pour la pratique des arts figuratifs, et même – à vrai dire – assez peu, car l'art officiel, sur lequel leur pouvoir s'exerçait entièrement et que nous connaissons le mieux, n'avait pas à prendre position dans

la lutte pour et contre les icônes. L'étude de l'iconographie monétaire nous a montré qu'effectivement il était resté en dehors de cette lutte.

Si officiels que soient les sceaux, lorsqu'il s'agit des cachets de titulaires d'une charge, la variété même de ces charges apporte une diversité d'images et d'inscriptions que la numismatique byzantine ne connaît pas. Et malgré tout, la personnalité du propriétaire du sceau s'y reflète fréquemment, tandis que les préoccupations politiques peuvent en être exclues. Lorsqu'il s'agit d'empereurs, aucun acte de leur vie n'échappe entièrement à la charge impériale et n'est donc jamais entièrement privé, et les sceaux ne devaient pas faire exception à cette règle. Mais, sans pouvoir évaluer, pour l'époque iconoclaste, le degré d'écart de l'officiel, dans chaque cas donné, on y trouve une sigillographie plus souple et plus personnelle que la numismatique des mêmes souverains.

Les sceaux publiés des empereurs iconoclastes appartiennent principalement au début de la Querelle des Images. Léon III surtout est bien représenté [30], et on constate notamment presque autant de types de ses sceaux qu'il y en a d'exemples enregistrés. Une fois, c'est une formule iconographique qui a son pendant sur les monnaies contemporaines : Léon III est représenté (buste), sur un côté de la pièce, et Constantin V (buste), sur l'autre. Un autre sceau s'écarte des monnaies de Léon III, mais annonce celles, en argent, de Constantin V et de ses successeurs : à l'avers, inscription en cinq lignes horizontales qui donne le nom et le titre de l'empereur ; au revers, une croix sur les marches. Le même genre de sceaux est attesté aussi pour Léon III et Constantin V, et pour Artavasde. A moins qu'une découverte de monnaie en argent de ce type, qui remonterait au règne de Léon III, ne vienne bouleverser notre information sur les émissions du premier empereur icono-





Sceaux 93 : Constantin VI (?).

claste, on se trouverait en présence d'une iconographie de sceaux impériaux qui précède celle des monnaies, et nous suggère une source probable de l'iconographie monétaire de ce temps (cf. *supra* sur les monnaies de Justinien II).

Enfin, sur un autre sceau de Léon III, on trouve, à l'avers, le buste de l'empereur, et au revers, une Théotocos debout avec l'Enfant sur son bras gauche [31]. L'image de la Vierge correspond au type iconographique dit de l'Odigitria et c'est cela qui la distingue de la Vierge sur les sceaux des empereurs antérieurs, de Maurice à Constant II. Un détail : deux croix symétriques, à branches égales, qui occupent le champ de part et d'autre de la Vierge, rejoignent le type de ces sceaux plus anciens. Cette représentation de la Théotocos, sur un sceau de Léon III – qui y apparaît seul – remonte à l'époque antérieure au 25 mai 720, date à laquelle il s'associa son fils Constantin V, et par là même antérieure au début des premières manifestations de l'iconoclasme de Léon III (726).

Un autre sceau impérial de l'époque iconoclaste offre également une image sacrée (fig. 93). Il a appartenu à un empereur Constantin, dont le nom est gravé autour de son effigie en buste, sur l'avers de ce sceau, tandis qu'au revers on trouve le buste d'un Christ barbu, avec

la légende : C(H)RISTVS [32]. Ebersolt et Lichatchev ont admis qu'il s'agissait de Constantin V, en comparant le portrait impérial du sceau à ceux des monnaies de ce souverain. Et sans doute cette hypothèse n'est pas exclue, à condition d'attribuer le plomb aux années 720-726 pendant lesquelles le futur Constantin V régnait aux côtés de son père, qui n'avait pas encore engagé sa lutte contre les images. Il me paraît peu probable, cependant, qu'à cette époque Constantin ait pu être figuré seul, sans Léon III, son père et empereur principal (à moins qu'il ne s'agisse d'un sceau privé ?). Et comme, d'autre part, le sceau marqué d'une image du Christ semble entièrement exclu pour le règne ultérieur de Constantin V (après la mort de Léon III), je penserais plutôt à Constantin VI, fils d'Irène, qui restaura temporairement les icônes. Une comparaison avec les portraits de Constantin VI sur les monnaies (Wroth, II, pl. XLVI, 10) permet de proposer cette hypothèse avec autant de droit qu'une comparaison avec les portraits monétaires de Constantin V (qui est à la base de l'identification avec Constantin V) ; or, historiquement, un sceau de Constantin VI portant au revers une image du Christ est beaucoup plus probable. Étant donné que Constantin y apparaît seul, on devrait penser aux années 790-792, lorsqu'il a été seul à la tête de l'Empire. C'est alors que, très naturellement (dans les années qui suivirent immédiatement le Concile de 787), il aurait pu penser à figurer, sur un sceau, le Seigneur suprême dont il était le régent sur terre.

N'empêche que nous n'avons aucun autre exemple d'icône ou d'autre image chrétienne qu'aurait commandée ou favorisée d'une manière quelconque cet empereur qui, avec sa mère, présida le Concile œcuménique de 787 où fut rétabli officiellement le culte des images saintes. Nous avons dit pourquoi il a pu ne pas en avoir sur les monnaies de ce souverain [33] ; quant aux autres

monuments, la destruction presque totale [34] des œuvres du VIIIe siècle est peut-être la cause de l'absence d'images chrétiennes encouragées par Constantin VI, et on ne saurait en tout cas tirer argument de cette absence pour écarter l'hypothèse d'une attribution du sceau, avec l'image de Christ, à Constantin VI. C'est la solution qui me paraît la plus raisonnable. Cependant, que le sceau soit de Constantin V ou de Constantin VI, il convient bien de souligner que, une fois encore, la sigillographie impériale se montre plus souple que la numismatique, et reflète davantage l'attitude personnelle du souverain vis-à-vis de la piété chrétienne. Le type iconographique du Christ me semble favorable à cette identification du sceau, car il est plus apparenté aux images médiévales qu'aux représentations qu'on en trouve sur les monnaies de Justinien II. De toute façon, d'ailleurs, ce n'est pas une imitation des images monétaires de Justinien II, comme on en verra une après 843, sur les *solidi* de Michel III.

DOCUMENTS

Philippique (Bardanes) (711-713)

Solidus. Or. Avers : buste de Philippique, de face ; stemma emperlé avec croix et loros entrecroisé ; tient globe surmonté d'une croix et sceptre avec aigle aux ailes éployées ; une petite croix sur la tête de l'aigle. DNFILEPICVS MVLTVSAN (pour Dominus noster Philippicus. multos annos). Au revers : croix potencée sur quatre marches. VICTORIA AVGV(STI). en exergue : CONOB, c'est-à-dire atelier de Constantinople.

Fig. 94.



Monnaie 94 : Phillipicus.

Exemplaire de Dumbarton Oaks, cf. Wroth, II, p. 358-359. Tolstoï, p. 898.

Anastase II Artème (713-716)

Solidus. Or. Avers : buste d'Anastase, de face ; stemma emperlé avec croix, manteau retenu par une fibule à broche ronde et trois chaînettes ; tient globe surmonté d'une croix et *mappa.* DNARTEMIVS ANAS (TASIVS MVLAN) (pour : Dominus noster Artemius Anastasius multos annos). Revers : comme sur la monnaie de Philippique.

Fig. 95.

Exemplaire de Dumbarton Oaks, cf. Wroth, II, p. 3360. Tolstoï, p. 904-905.

Théodose III (716-717)

Solidus. Or. Avers : buste de Théodose, de face ; stemma emperlé avec croix, loros entrecroisé ; tient globe avec une croix à deux traverses (dite « patriarcale ») et *mappa.* DNTHEODOSIVS MVLA (Dominus noster



Monnaie 95 : Anastase II.

Theodosius multos annos). Le revers, comme sur la monnaie d'Anastase II.

Fig. 32.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Tolstoï, p. 911

Léon III (717-741) **(avec Constantin V depuis 720)**

1er type. Solidus. Or. Avers : buste de Léon, de face ; stemma emperlé avec croix ; loros entrecroisé ; tient *mappa* dans sa main droite relevée et globe surmonté d'une croix. DLEON PEAV (Dominus Leon perpetuus augustus). Revers : croix potencée sur quatre marches. VICTORIA AVGV(STI)N (le dernier N est un nombre). CONOB (atelier de Constantinople).

Fig 33.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 365. Tolstoï, p. 921.

2e *type. Solidus.* Or. Avers : buste de Léon, de face : physique assez distinct de l'effigie du 1er type et qui rappelle les portraits des prédécesseurs de Léon III ; stemma

emperlé avec croix ; manteau avec fibule à broche ronde et trois chaînettes ; globe surmonté d'une croix, dans main droite et *mappa*, dans main gauche (peu net). DNOLEON PA MVL (Dominus noster Leon perpetuus augustus multos annos). Revers : buste de Constantin (futur Constantin V fils de Léon III), attitude, coiffure, costume, attributs exactement les mêmes que sur l'effigie de Léon III, à l'avers ; seul le visage, imberbe, est nettement plus jeune. DNCONSTANTINVS. (Dominus noster Constantinus). Sur le deuxième exemplaire, le nom de Constantin est suivi de deux lettres, comme sur certaines pièces décrites par Tolstoï, p. 933.

Fig. 34, 35.

Deux exemplaires de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 366. Tolstoï, p. 932-933.

Constantin V (741-775)

Solidus. Or. Avers : buste de Léon III, stemma emperlé avec croix, loros croisé, tient croix potencée dans sa main droite (et pas le globe, comme sur les *solidi* frappés par Léon III lui-même), bras et main gauches invisibles. DLEON PAMVL (Dominus Leon perpetuus augustus multos annos). Revers : bustes de Constantin V (à gauche) et de son fils le futur Léon IV ; stemma emperlé avec croix, manteau à fibule ronde avec trois chaînettes ; bras et mains invisibles. CONSTANTINOSSLEONONEOS (Constantinos kai Leon o neos).

Fig. 37.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 379.

Solidus. 2e type. Or. Avers : bustes de face de Constantin V et son fils Léon IV ; le premier barbu, le second imberbe ; couronnes emperlées avec croix ; Constantin tient une croix, il porte un manteau avec fibule à chaî-

nettes ; Léon est probablement revêtu du loros, ses bras et mains sont invisibles. Petite croix entre les figures ; au-dessus des empereurs, main divine. CONSTLEO PP (Constantinos Léon Patres Patriae). *Revers :* croix potencée sur quatre marches flanquée d'une étoile et d'un R ; inscription autour : IVCTORIAVGTO (au lieu de Victoria Augustorum).

Malgré l'inscription en exergue CONOB, émission de l'atelier de Rome (v. le R à côté de la croix).

Fig. 36.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf Wroth, 11, p. 387. Tolstoï, p. 958. Travail barbare.

Artavasde

Argent. Avers : croix potencée sur quatre marches. IHSVX(X)RISTVS NICA. (Ihsus Christus nica). Revers : inscription seulement : ART / AVASDO / SSNICNF / OROSEC / ΘEYBAS / ILIS (Artavasdos kai Niceforos ec θeou basileis).

Exemplaire du Cabinet des Médailles. Paris. Cf. Wroth, II, p. 391. Tolstoï, p. 963.

Fig. 11.

Léon IV (775-780)

1er type. Solidus. Or. Pièce ovale. Avers : siégeant sur un trône commun à dossier en lyre, Léon IV (à gauche) et son fils le futur Constantin VI, le premier barbu, l'autre imberbe ; de face, stemma emperlé, manteau à fibule ronde avec trois chaînettes, bras et mains invisibles. Légende à peu près illisible, par analogie avec d'autres exemplaires, on devrait y trouver la formule, qui elle-même n'a pas pu être déchiffrée complètement : LEONVSSESSONCONSTANTINOSONEOS (Leonus SESSON Constantinos o neos). Revers : bustes de Léon III (à gauche) et Constantin V, les deux prédé-

cesseurs des empereurs régnants. De face, têtes, coiffures et costumes identiques ; bras et mains invisibles. Une petite croix au milieu du champ, au-dessus des empereurs, sur les deux côtés de la monnaie. Légende que je reconstitue, en partie, d'après d'autres exemplaires : LEONPAPCONCTANTINOSPATHR (Leon pappos Constantinos Patêr). On notera que Léon II est appelé *grand-père*, et Constantin, *père*, de l'empereur régnant, Léon IV.

Fig. 40.

Exemplaire du Cabinet des Médailles, Paris, cf. Wroth, II, p. 394. Tolstoï, p. 965.

Il existe une variante de ce type, où les quatre personnages sont représentés en buste : Wroth, *l. c.* p. 393. Tolstoï, p. 965.

2e type. Argent. Avers : croix potencée sur quatre marches. IHSYSXPISTVSNICA (Ihsus Xristus nica). Revers : inscription seulement : LEON / SCONST / ANTINEE / CΘEVBA / SILIS (Léon kai Constantine ec θeou basileis).

Fig. 38.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 394, Tolstoï, p. 967.

Constantin VI et Irène (780-797)

1er type. Solidus. Or. Avers : bustes de Constantin VI (à gauche) et d'Irène ; lui porte le stemma emperlé avec croix et un manteau avec fibule ronde à chaînettes ; elle est coiffée d'une couronne emperlée avec croix et cinq motifs triangulaires ornés de perles qui sont fixés sur le bord supérieur de la couronne ; deux rangées de perles descendent de la couronne aux épaules, devant les oreilles. Irène est revêtue du loros croisé sur sa poitrine. On voit la croix qui coiffe le sceptre posé dans la main

droite de l'empereur et le sceptre couronné par une croix que tient (d'une main invisible) l'impératrice ; au bas de l'image, on aperçoit une autre croix et le haut du globe qu'elle surmonte ; le reste du globe et la main droite d'Irène qui la porte ne sont pas représentés. Petite croix et point sur le champ, entre les deux figures. Je ne lis que les premières lettres de la légende SIR (INI)… qui doit se lire, probablement : « kai Irini… ». Il s'agirait du deuxième élément d'une légende complète qui se lisait (à en juger d'après d'autres pièces) : « Constantinos… kai Irini… ». Revers : trônant de face et côte à côte, trois personnages identiques, coiffés des mêmes couronnes emperlées avec croix et portant le même manteau retenu par une fibule ronde à trois chaînettes ; bras et mains invisibles. Wroth et Tolstoï identifient ces personnages avec les trois prédécesseurs de Constantin VI, son père, son grand-père et son arrière grand-père, Léon IV, Constantin V et Léon III, quoique la légende qui entoure ces figures (ni d'autres légendes qu'on lit sur d'autres exemplaires) ne les nomme point. Je ne lis que CONSTANOS.

Fig. 41.

Exemplaire (avec un repentir à l'avers) de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 397 et surtout Tolstoï, p. 680.

2er type. Solidus. Or. Avers : buste de Constantin VI, imberbe, de face, stemma emperlé avec croix, manteau à fibule ronde avec chaînettes, globe avec croix dans main droite, *mappa* dans main gauche. CONSTANTINOS-BAS (ileus). Revers : buste d'Irène, de face, couronne avec croix et quatre éléments triangulaires dressés sur le bord supérieur de la couronne ; deux rangées de perles qui, de la couronne, descendent aux épaules, devant les oreilles ; loros croisé ; globe avec croix dans la main

droite, sceptre coiffé d'une croix, dans la main gauche. IRINH ATOVSTI (Irinê A(u)g(o)usti)

Fig. 39.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 398. Tolstoï p. 980.

3e type. Solidus. Or. Avers et revers, image et inscription identiques : buste de face d'Irène, couronne comme avant, mais avec deux (et non plus quatre) éléments triangulaires ; costume, attributs et position des mains comme sur les émissions ci-dessus. EIRINH BASILISSH (Eirinê basilissê).

Fig. 42.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 400. Tolstoï, p. 983.

4^e^type. Argent. Avers : croix potencée sur quatre marches IHSVSX-RISTVSNICA (Ihsus Xristus nica). Au revers, inscription seulement : CONS / TANTINO / SSIRINIE / CΘEVBA SILIS (Constantinos kai Irini ec θeou basileis).

Fig. 12.

Exemplaire de Dumbarton Oaks, Cf. Wroth, II, p, 398. Tolstoï, p. 981.

Nicéphore Ier (802-811)

Solidus. Or. Avers : buste de Nicéphore, de race ; stemma emperlé avec croix, manteau avec fibule ronde à trois chaînettes ; tient croix potencée en main droite et *mappa* dans l'autre main. NICIFOROS BASILE (pour Nicêforos basileus). Revers : buste de Staurakios, fils, de Nicéphore, de face, imberbe ; même couronne, manteau avec fibule ronde à trois chaînettes ; tient globe avec croix, dans main droite, et *mappa* dans main gauche. STAVRACIS DESPOSX

(pour : Stauracios despotes, et une lettre qui a la valeur d'un signe numérique : numéro d'atelier).

Fig. 43.

Michel Ier Rhangabé (811-813)

Solidus. Or. Avers. Buste de face de Michel. Stemma emperlé avec croix, manteau avec fibule ronde à trois chaînettes ; tient croix potencée dans main droite et *mappa* dans main gauche. MIXCAHL BASILES (pour Michaël basileus). Revers : buste de face de Théophylacte, son fils, même couronne, loros croisé ; tient globe avec croix dans main droite et long sceptre couronné d'une croix, dans main gauche. ΘOFYLACTOS DESPSE (pour : Theophylactos despotes E ; la dernière lettre désignant le numéro de l'atelier monétaire).

Fig. 48.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 405. Tolstoï, p. 995.

Argent. Avers : croix potencée sur quatre marches IHSVSXRISTVSNICA (Ihsus Xristus nica). Revers : inscription seulement : + MIXA / HLSΘEOFV / LACTEECΘ / BASILISRO / MAION (Mixaêl kai Theofylacte ec θeou basileis Romaion).

Fig. 44.

Léon V l'Arménien (813-820)

Solidus. Or. Avers : buste de Léon, de face ; visage, couronne, costume, position des bras et des mains, croix et *mappa*, comme Nicéphore sur son émission ci-dessus. LEON BASILEUS. Revers : image en buste de Constantin, fils de Léon V ; à l'exception du visage, imberbe, représentation qui à tous égards reprend celle de Staurakios, fils de Nicéphore, sur son émission ci-dessus. CONSTANTSδESPSA (Constantinos despotes A, la

dernière lettre a probablement une valeur numérique ; on se demande cependant s'il a pu y avoir trente ateliers).

Fig. 45.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 409. Tolstoï, p. 1003.

Argent. Avers : croix potencée sur quatre marches. IHSVSXRISTVS-NICA (Iesus Xristus nica). Revers : inscription seulement : + LEON / SCONSTAN / TINEECΘEY / BASILISRO / MAION (+ leon kai Constantine ec θeou basileis Romaion).

Fig. 46.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 409. Tolstoï, p. 1005.

Michel II (820-829)

Solidus. Or. Avers : buste de Michel, de face ; stemma emperlé avec croix, manteau avec fibule ronde à trois chaînettes ; tient croix potencée dans main droite, et *mappa* dans main gauche. MIXAHL BASILEVS.

Au revers, buste de son fils Théophile ; de face, même couronne ; loros croisé, tient globe surmonté d'une croix, dans la main droite et sceptre avec croix, dans la main gauche. ΘEOFILODESP + E (Θeofilos despotys + et une lettre numérique indiquant l'atelier n° 5).

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, 11, p. 414. Tolstoï, p. 1016.

Fig. 49.

Argent. Avers : croix potencée sur quatre marches. IHSVSXRISTVS NICA (Ihsous Xristus nica). Revers : inscription seulement MXA / HLS-ΘEOFI / LEECΘEY / BASILISRO / MAION (Mixaêl kai θeofile ec θeou basileis Romaion).

Fig. 47.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 414. Tolstoï, p. 1019.

Théophile (829-842)

Solidus. Premier type. Or. Avers : buste de Théophile, de face ; stemma emperlé avec croix, loros croisé, tient globe avec croix dans sa main droite et un sceptre qui se termine en croix, dans sa main gauche. ΘEOFILOSBA-SILE' (Θeofilos basileus). Au revers : croix à double traverse, sur trois marches. CVRIE BOHOH TOSODOVLO (Κύριε βοήθη τω σω δούλω : Seigneur, aie pitié de ton serviteur).

Fig. 50.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth., II, p. 419. Tolstoï, p. 1026.

Solidus. Deuxième type. Or. Avers : Théophile en buste de face, stemma emperlé avec croix manteau avec fibule ronde à trois chaînettes ; tient croix à double traverse dans main droite et *mappa* dans l'autre main. ΘEOFILOSBASILEC (Θeofilos basileus). Revers : bustes de face de Michel II, père de Théophile, et de son fils aîné, Constantin. Deux effigies identiques, mais la deuxième plus petite et imberbe. Couronne et manteau avec fibule comme Théophile à l'avers ; bras et mains invisibles. + MIXAHL S CONSTANTIN' (Mixaêi kai Constantinos). Croix au milieu du champ, au-dessus des figures.

Fig. 51.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 419.

Bronze. Avers : Théophile debout et de face, visible jusqu'aux genoux : couronne avec aigrette (effacée), loros croisé ; labarum omé d'une croix et de deux petits

disques (?) suspendus dans sa main droite, globe surmonté d'une croix dans la main gauche. ΘEOFIL'BASIL (Θeofilos basileus). Revers : inscription seulement : + ΘEO / FILEAVG / OVSTESV / NICAS (+ θeofile auguste su nicas). (Θεόφιλε αὔγουστε οὺ νικᾷς : Théophile empereur tu vaincs).

Fig. 52.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 423. Tolstoï, p. 1032.

L'IMAGE DU CHRIST ET DE LA CROIX À LA PORTE DU PALAIS

A côté du cycle des représentations des conciles œcuméniques, sur le Milion, une autre image célèbre était une « profession de foi » de l'empereur régnant. Cette image se trouvait sur la façade de la grande Porte de Bronze, la Chalcé, entrée principale du palais des empereurs.

La Porte de Bronze avait été construite par Constantin le Grand. Aussi la rumeur publique – dès le IX[e] siècle au plus tard – lui attribuait-elle l'image du Christ qui s'y trouvait. Mais cette tradition, enregistrée au IX[e] siècle, peut évidemment n'avoir aucune valeur. Cependant, lorsqu'on lit, dans la *Vita Constantini* (texte reproduit, p. 197), que le Christ de la Porte de Bronze y avait remplacé, sur ordre de Constantin, une effigie de l'empereur lui-même, cette tradition mérite d'être recueillie, car la démarche attribuée au premier empereur chrétien se présente ici en antithèse aux démarches des empereurs iconoclastes (qui, selon les orthodoxes, substituaient aux représentations du Christ leurs propres portraits) [35], et parce que ce texte, se souvenant d'un usage des palais

impériaux romains, nous rappelle que le Christ de la porte du palais de Constantinople occupait effectivement la place qu'on réservait à l'image du souverain propriétaire du palais [36]. On continue à rester sur un terrain incertain en lisant, dans Théophane et les chroniqueurs qui s'en sont inspirés, que l'empereur Maurice (582-602) aurait vu en rêve l'image du Christ sur la Porte de Bronze [37]. Car il s'agit évidemment d'une anecdote incontrôlable. Mais si elle reposait sur de bonnes sources, la conclusion s'imposerait que cette image sur la Porte de Bronze *s'y* trouvait déjà vers 600. A en juger d'après un autre texte (du IXe siècle), les *Patria* de Constantinople (Preger II, 196-197), ce serait Maurice lui-même qui aurait fixé cette image sur la porte, ainsi que les statues de sa femme et de ses enfants, et on comprend mieux ainsi pourquoi il fut gratifié d'une vision de l'image du Christ de la Porte. Ce ne sont là évidemment que des hypothèses, mais elles ont pour elles un fait d'ordre général, et celui-là, certain (nous avons pu le rappeler plus haut) [38] : l'intérêt pour les images du Christ, en tant qu'icônes protectrices de Byzance, de ses souverains et de ses armées, se manifesta dans les milieux officiels byzantins au dernier quart du VIe siècle, c'est-à-dire exactement à l'époque de la « vision » de Maurice. C'est alors notamment qu'apparaissent les « achiropiites » des armées et, presque sûrement, une mosaïque au-dessus du trône impérial du Chrysotriclinos, qui figurait le Christ en souverain. La création d'une autre image du Christ, sur la porte du palais constantinien, rentrerait parfaitement dans la même série des faits qui témoignent d'une première poussée d'intérêt pour les figurations du Christ de la part des pouvoirs de l'Empire et se rattachent probablement aux idées d'une *renovatio* de l'âge constantinien.

Selon les *Patria*, Maurice avait installé sur la Porte de Bronze une icône « théandrique » du Christ et, au-dessus *(sic)*, sa propre statue et celles de sa femme et de ses enfants (τοῦ Μαυρικίου στήλη καὶ τῆς γυναικὸς τοῦ βασιλέως καὶ τέκνων αὐτοῦ ἐν τῇ Χαλκῇ ἵσταται ἄνωθεν τῆς θεανδρικῆς εἰκόνος τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ. ὑπ᾽ αὐτοῦ γὰρ κατεσκευάσθησαν). Sans me représenter comment, topographiquement, se groupaient toutes ces figurations, de techniques différentes, sur le mur de la Chalcé, je me demande si l'œuvre de Maurice (en admettant que les *Patria* aient raison) n'était pas inspirée par la fameuse composition constantinienne de la même Chalcé (à l'intérieur ?) : l'empereur et ses fils triomphant sur le serpent (du paganisme), grâce à une aide divine[39].

Cependant, historiquement, ce premier épisode de l'histoire du Christ de Chalcé n'est point certain, et il est peut-être préférable de la commencer en signalant simplement que cette image se trouvait depuis longtemps sur la façade de la Porte de Bronze, lorsqu'elle fut détruite sur l'ordre de Léon III. Certes, si l'on écarte les traditions sur l'origine constantinienne de cette image et les textes relatifs à Maurice, on n'aura plus aucun autre témoignage pour soutenir que l'image du Christ de la Chalcé était très antérieure à cet événement (726). Mais cette conclusion s'impose quand même, étant donné la réaction violente que provoqua sa destruction, ordonnée par l'empereur : il a fallu pour cela que l'effigie eût été entourée d'une réputation solidement établie chez le peuple de la capitale byzantine.

La destruction de cette image du Christ est le premier acte de l'iconoclasme des empereurs qui nous soit rapporté, et il est d'autant plus remarquable qu'il a précédé – probablement de quatre ans – l'édit impérial relatif à l'interdiction des icônes. L'acte brutal de Léon III a la

valeur d'un symbole : dans son propre palais, l'empereur agit conformément à ses convictions, sincères ou intéressées. Il ne peut ignorer cependant que l'image du Christ au-dessus de la grande porte du palais est une « profession de foi » du souverain qui l'habite, et que la destruction de cette image est un acte public. Les événements le confirmèrent sans tarder : la foule – qui comprenait surtout des femmes, nous dit-on, mais de toutes les classes – s'émeut, tue le fonctionnaire que l'empereur charge de l'opération, et provoque ainsi des représailles cruelles de la part de Léon III [40].

Cependant, l'empereur ne se contente pas de détruire. Il remplace l'image du Christ par une croix et lui ajoute une inscription qui est – sinon une excuse – une explication de la destruction de l'image et de l'installation à sa place d'une croix : « l'empereur ne peut admettre une image du Christ sans voix, sans souffle, et l'Écriture de son côté s'oppose à la figuration du Christ par sa (seule) nature humaine ; voici pourquoi Léon et (son fils) le « nouveau Constantin » tracent sur la porte du palais le signe trois fois heureux de la croix, gloire des fidèles ».

Cette inscription est aussi très instructive à d'autres égards. D'abord, en tant qu'antithèse à l'opinion du Concile Quinisexte, antérieure de 35 ans seulement, qui mettait toute sa confiance précisément dans les images du Christ-Logos *incarné* et rejetait les τύποι, que Léon III réinstalle dans l'art de Byzance. Ici et là, c'est la même certitude dans la nécessité d'un choix entre *image* du Christ et *signe* du Christ, et ce n'est que le choix lui-même qui se fait dans un sens opposé : on est à l'époque des solutions radicales, *manu militari*, comme cela sied fort bien d'ailleurs à un empereur qui fut un grand chef d'armées.

L'image détruite par Léon III fut certainement peinte et non pas sculptée. C'était sûrement une mosaïque. En effet, Théophane l'appelle η εικων, tandis que c'est ὁ ἀνδριάς ou ἡ στήλη qu'il emploie, dans les pages à côté (Bonn, 634), lorsqu'il s'agit de statues. Quant au second texte ancien qui décrit les événements de 726, la *Vita s. Stephani Iunioris*, il est plus explicite encore, puisqu'il dit que l'icône fut brûlée. De même, l'image du Christ restaurée par Irène l'Athénienne, vers 787, était encore une peinture : un texte – peu sûr il est vrai – dit tout bonnement διὰ ψηφίδων[41], et le *Scriptor incertus* nous apprend que lorsque, sous Léon V l'Arménien, on en était revenu aux manifestations iconoclastes, cette image fondée par Irène a pu être enlevée de l'endroit où elle se trouvait, sur la façade de la Porte de Bronze. La pieuse impératrice a dû installer sur cette façade une mosaïque portative, et c'est elle encore qui a pu être sortie de la cachette où Léon V a dû la reléguer, restaurée et remise à sa place, après 843, par les soins de l'autre impératrice dévouée aux icônes, Théodora. Je dis bien restaurée, car le même *Scriptor incertus* nous apprend que les soldats iconoclastes de Léon V l'avaient malmenée, en lançant des pierres et de la boue. Ce texte, qui par ailleurs nous informe que Léon V avait provoqué cette manifestation, pour avoir le prétexte d'enlever l'icône, et qu'il le fit effectivement (καταβάσωμεν... τὴν εἰκόνα), nous permet d'imaginer que l'icône installée-par Irène a pu ne pas périr lors de l'incident avec les soldats de Léon V Par contre, la version de cette anecdote, retenue dans la Lettre des trois patriarches à Théophile, suppose ou presque la destruction de l'image ; mais ce texte est certainement moins sûr quant au détail des événements à Constantinople.

Le texte qui signale brièvement la première restauration du Christ de Chalcé, par Irène, ne dit pas si à cette occasion l'impératrice avait fait disparaître la croix que Léon III avait installée à la place de l'icône primitive de Jésus. Il est possible qu'elle n'y ait pas touché, en inaugurant ainsi la solution conciliatrice : image du Christ et signe de la croix rapprochés. C'est ce qu'on voyait en tout cas, sur la Porte, après la restauration finale de 843 : la croix *et* l'image du Christ. L'épigramme du patriarche Méthode écrite entre 843 et 847 le dit clairement. Cette fois nous sommes sûrs de constater l'attitude prudente du pouvoir impérial, si différente de l'attitude de Léon III et de Léon V, et avant eux, de Justinien II. Et il faut dire que ces observations s'accordent parfaitement avec ce qu'on sait de l'attitude de ces différents empereurs des VIII[e] et IX[e] siècles, et de leur entourage, à l'égard des icônes : radicalisme brutal d'abord, tolérance croissante ensuite. Sans exclure des violences passagères, la situation au IX[e] siècle montre bien plus d'hésitation de part et d'autre : iconoclastes qui retardent les persécutions et ne les poursuivent pas, orthodoxes qui, trente ans après la fin officielle de la crise iconoclaste, n'ont pas encore réussi à terminer à Sainte-Sophie une décoration murale iconographique.

Mais les quelques textes que je viens de citer nous apprennent davantage – et non seulement la baisse progressive de l'exclusivisme des iconoclastes et des iconodoules. Ils nous fournissent deux définitions théologiques relatives aux images du Christ, l'une rédigée entre 726 et 741, l'autre entre 843 et 847 ; la première est iconoclaste, la seconde iconophile, et les deux offrent en quelque sorte la doctrine officielle, *telle que l'entendaient les empereurs,* lorsqu'il s'agissait de l'appliquer à la figuration religieuse la plus représentative de l'Empire

(celle qui s'offrait à tous les regards au-dessus de l'entrée du Sacré Palais). Peu de documents relatifs à la controverse théologique sur les icônes se laissent dater avec autant de précision, et comme il s'agit d'inscriptions qui accompagnent des figurations de la grande porte du *Palais*, nous avons l'avantage d'y recueillir directement la pensée des *souverains* de Byzance : Léon III qui inaugura l'iconoclasme impérial, et Théodora qui le fit abandonner définitivement.

L'inscription de Léon III, si courte qu'elle soit, est rédigée au nom de l'empereur et de son fils Constantin, le futur Constantin V. Appelé « nouveau Constantin », celui-ci est déjà associé au pouvoir impérial du père, mais cela ne nous fournit pas de précision chronologique, car le fils de Léon III fut son associé depuis 720, tandis que la destruction de l'icône du Christ ne saurait être antérieure à 726. Il est vraisemblable, d'autre part, que l'installation de la croix à la place de l'icône a dû avoir lieu à une date plus rapprochée de 726 que de 741, date de la mort de Léon III. L'inscription mentionne expressément les « portes du palais » auprès desquelles les empereurs installent la croix, et cela fait allusion évidemment à la fonction de cette croix qui vient remplacer l'icône : c'est sous le signe de la croix, et non plus sous celui de l'image du Christ, que les souverains fondateurs entendent placer le palais impérial, et partant l'Empire. Deux détails certifient qu'il ne s'agit pas seulement d'une dévotion personnelle : la croix est appelée gloire des fidèles (καύκημα πιστῶν), c'est-à-dire de *tous* les fidèles ; et d'autre part, dès sa démarche, Léon s'associe son fils qui – dit-il – est un nouveau Constantin, c'est-à-dire un prince chrétien qui renouvelle cet appel à la croix et à sa gloire, que Constantin l'ancien avait déjà mises au service de l'Empire des fidèles.

Autrement dit, la croix que les deux empereurs substituent à l'icône du Christ est avant tout un signe de triomphe, l'instrument de la victoire impériale depuis Constantin. Ni cette idée ni même son expression iconographique, dans l'art officiel, n'ont rien de nouveau au VIIIe siècle. Léon et Constantin n'innovent point, si l'on ne considère que, prise isolément, leur représentation de la croix triomphale. La nouveauté est dans le fait que la croix a été invitée à remplacer l'image du Christ, le signe de la croix étant entré en compétition avec l'image de Jésus, l'un excluant l'autre. Les notes de l'inscription expriment très bien la différence essentielle de l'objet des deux représentations : d'une part, c'est le Christ lui-même, son εἶδος, et de l'autre un signe, σταυροῦ... τύπον.

Les iconoclastes n'ont pas toujours été favorables au culte de la croix[42], mais lorsqu'ils l'étaient – comme en témoignent des monnaies et des inscriptions – c'est dans le sens que laisse entrevoir cette inscription de Léon III, non seulement parce que la croix assurait les triomphes sur les ennemis de l'Empire – ce qui faisait cultiver le signe de la croix dans l'art impérial, depuis le Ve siècle[43], – mais parce qu'elle offrait un symbole de la religion chrétienne, comme on en demandait à cette époque plus que jamais avant (à cause de la coexistence de plusieurs États, dont chacun se réclamait d'une religion distincte et mettait en avant ses symboles à lui), et qu'on voulait abstrait, pour ne pas encourir le risque d'une contamination par des procédés idolâtres.

Or, rien n'est plus typique, pour la première période de l'iconoclasme, que les accusations d'idolâtrie dont les chrétiens orthodoxes étaient accablés simultanément, par les Juifs, les musulmans et les chrétiens hostiles aux images. On est sûr maintenant que, pendant cette première période qui va jusqu'au Concile iconoclaste de

754, toute la polémique entre adversaires et défenseurs des images tournait autour de cette accusation d'idolâtrie [44], et, de part et d'autre, on en appelait aux arguments établis par les discussions – fréquentes depuis le VIe s. – entre chrétiens et Juifs [45]. L'inscription de Léon III reflète, on ne peut mieux, cet état de choses. En effet, avant de parler de la croix glorieuse, sous le signe de laquelle il se met avec son fils, Léon s'arrête à ce qui, pour lui, se présente comme l'opposé de ce signe chrétien, et il dit que Dieu (le Seigneur, ὁ δεσπότης) défend de figurer le Christ en une image sans voix et sans souffle, et que l'Écriture repousse ces représentations en matière terrestre. Il n'est pas douteux que toute cette première moitié de l'inscription se réfère aux arguments habituels de cette époque. Que ce soit le « Seigneur » ou l'« Écriture », c'est l'Ancien Testament et le deuxième commandement : une image de culte matérielle (faite ὕλῃ γεηρᾷ) ne saurait être tolérée. Et comment, d'autre part, cette représentation en matière inerte, sans voix, sans respiration, pourrait-elle prétendre figurer le Christ ? Non seulement, ces arguments appartiennent à la polémique traditionnelle des Juifs contre les images chrétiennes, mais le thème de l'image qui n'est pas vivante avait été utilisé déjà, dès les premiers siècles de notre ère, du temps du paganisme, par les adversaires des statues divines [46].

Les idées qu'exprime cette inscription sont exactement celles qu'on s'attendrait à trouver, dans le camp des iconoclastes, au début de la crise. C'est avec elles que Léon III partit en guerre contre les images chrétiennes, puisque c'est en supprimant ce Christ de Chalcé qu'il ouvrit les hostilités.

Le texte non moins officiel auquel la déclaration de Léon III s'oppose comme une antithèse est celui du canon 82 du Concile Quinisexte, que nous avons repro-

duit et analysé plus haut. On se souvient des termes que ce canon emploie pour rejeter « les symboles et les allusions, les types et les ombres », et recommander les représentations directes du Christ, avec ses caractères d'homme, pour faire comprendre « la réalité du salut, de la vie du Christ dans son corps, de ses souffrances et de sa mort salutaire ». Donc, tandis que les τύποι du Christ sont interdits en 692, c'est un τύπος, tout au contraire, qui est la seule figuration chrétienne qu'admet Léon III, vers 726 ; inversement, à cette date, l'empereur iconoclaste, se référant à la Bible, exclut toute possibilité de figurer le Christ en son aspect « matériel » (εἶδος... ὕλη γεηρᾷ), tandis que le canon de 692 ne doute nullement du droit qu'on aurait à figurer τὸν ἀνθρώπινον χαρακτῆρα du Christ, et ne voit au contraire que des avantages pour notre salut de ce rappel pictural de sa vie τύποι.

Rien ne fait mieux saisir la portée de la révolution de Léon III, quant à la fonction religieuse de l'imagerie dans la piété des Byzantins, que la confrontation de ces deux textes qui, l'un et l'autre, traitent des images du Christ, mais le font de façons aussi différentes. Ceux que combattait Léon III, avec les arguments que nous connaissons, devaient se réclamer principalement du canon du Quinisexte, seul texte canonique qui à cette époque définissait l'attitude de l'Église dans une affaire d'icônes. C'est pour cela assurément que Léon III porta sa « déclaration » de Chalcé sur le même terrain (opposition des symboles et des images) que les Pères du Concile de 692. Sa déclaration est une espèce de confession ou de justification *post factum* ; elle s'explique par ce qui précède et n'annonce guère l'avenir.

Cent ans plus tard, dans la longue légende sur l'image restaurée du Christ de Chalcé (par le peintre-martyr Lazare), le patriarche Méthode se fait l'interprète des

idées d'une époque très différente. Ce sont surtout les idées qui ont circulé depuis le Concile iconoclaste de 754 et pendant le Concile orthodoxe de 787, avec addition de quelques nuances postérieures à cette date et typiques pour le lendemain de la victoire sur l'iconoclasme (843). La longueur même de cette légende annonce l'intervention de la théologie. C'est ce qui paraît normal, depuis l'effort de 787 et des décennies suivantes, et c'est ce qui distingue tout d'abord ce texte de celui qui le précéda au même endroit, cent ans plus tôt. Rien d'étonnant d'ailleurs car, à en croire le titre de l'épigramme, c'est le patriarche Méthode qui lui-même en aurait arrêté les termes. L'attribution me paraît corroborée par un détail singulier : le texte laisse comprendre que, sur la Chalcé, il y eut dorénavant simultanément une croix et une image du Christ. Or, nous apprenons par un autre texte qui parle de Méthode et de son activité en faveur des images, en 843 [47], que la croix et les icônes du Christ devaient être vénérées simultanément, et cette solution intermédiaire semble convenir admirablement à l'attitude prudente de Méthode et de l'impératrice, en 843 et immédiatement après. Volontiers, j'admettrais que la croix décrite dans les trois premières lignes de l'épigramme n'était pas une œuvre des restaurateurs du culte des icônes, en 843, mais la croix même que Léon III avait installée, vers 726, et que personne n'osa jamais enlever [48]. En tout cas, elle se trouvait bien sur la façade de la Chalcé immédiatement après 843 (et avant 847, date de la mort de Méthode) [49]. Cette croix de Léon III n'était point oubliée, ni la légende qui l'accompagnait, parce que Méthode semblait répondre à cette dernière, par-dessus un siècle (Théodore Stoudite, de son côté, avait écrit une réfutation savante de l'épigramme de l'empereur Léon III) [50].

Seulement, dans cette réfutation, il n'est plus question de la Bible et de son attitude vis-à-vis des images. A l'époque de Méthode, ce n'est plus le problème de l'idolâtrie qui préoccupe les esprits, mais le rapport entre les icônes du Christ et la doctrine christologique de l'Église. Méthode nous rappelle donc que les iconoclastes (depuis leur Concile de 754) [51] déclaraient les images du Christ irréalisables. Elles l'étaient, d'après eux, parce que ni la divinité seule, dans le Christ, ni la divinité réunie à l'humanité du Christ, n'étaient représentables, sans entorse au dogme sur la nature du Christ. Méthode leur inflige même l'accusation qu'on portait souvent contre les iconoclastes et selon laquelle leur refus de figurer le Christ signifiait en fait qu'ils niaient la réalité de l'incarnation (οἱ τὴν δόκησιν φληναφῶντες ἀφρόνς / ὡς φάσμα τὴν σάρκωσιν ἀκλεῶς λέγειν), et par conséquent la réalité de la mort et donc de la résurrection du Christ ; ce qui annulait l'œuvre du salut, car il n'y a pas de promesse de résurrection pour les hommes, sans mort véritable et résurrection réelle du Sauveur. Cet argument célèbre des iconodoules, dans leur polémique contre l'iconoclasme est courant depuis le Concile de 787 [52]. En montrant le caractère hérétique de cette conclusion qui avait à être tirée nécessairement du refus de figurer le Christ, Méthode fait comme d'autres iconodoules et essaie de rendre absurde le refus lui-même. Avec la brutalité habituelle de tous les adversaires, dans les disputes religieuses de ce temps, Méthode appelle les iconoclastes Manichéens, et dénonce leur insolence « léonine ». Mais en même temps il se lance dans une démonstration de sa propre doctrine favorable aux images et revient plus d'une fois aux notions de descriptibilité et d'indescriptibilité du Christ – qui est un thème courant de la théologie byzantine depuis le

Concile de 787, et notamment des traités de Nicéphores[53] et de Théodore Stoudite[54].

Comme tous ces théologiens, il concède aux iconodoules que Dieu ne saurait être « décrit », c'est-à-dire défini par une image, parce que l'image ne reproduit que ce qui est matière. Mais il ajoute, et c'est, je crois, le passage essentiel de ce texte : je représente le Christ incarné, son corps qui pouvait souffrir, mais je déclare en même temps que le divin n'est pas représentable : τὴν δ'οὖν παθητὴν σάρκα γράφων, Λόγε, ἀσυμπερίγραφόν σε τὸν θεὸν λέγω. Ce qui signifie : représenter l'une seulement des deux natures du Christ n'est pas nier son autre nature. C'est plutôt apprendre quelque chose sur cette nature divine : ta nature humaine, ô Verbe, me fait comprendre ta nature non représentable de Dieu. C'est ainsi que cette démonstration de Méthode, qui développe une antithèse à l'ancienne inscription de Léon III, doit être considérée comme un pendant à celle-ci : pour Léon III, pas de représentation du Christ parce que son image apparente, en matière terrestre, n'est qu'un objet sans vie ; pour Méthode, au contraire, la même image matérielle du Christ est réalisable (ou alors il n'y a pas eu d'œuvre de salut), et quoiqu'elle ne figure que le Verbe *incarné*, elle sert justement à comprendre l'autre nature du Christ, sa nature divine, et notamment ce fait qu'elle ne peut être représentée. Ce qui rejoint les paroles du début de l'épigramme, où Méthode déclare vénérer la *vraie chair* du Christ (vraie chair suppose, selon moi, chair vraiment matérielle comme celle d'un homme réel, c'est-à-dire fruit d'une incarnation complète), dans une image de la croix tout autant que dans la représentation du Christ. C'est une réhabilitation systématique de la chair, en ce qui concerne le Christ, et bien entendu, cette attitude est l'antithèse au dénigrement de la matière par les ico-

noclastes (et notamment dans l'épigramme de Léon III). Or cette tendance à réhabiliter la chair dans le corps du Christ signifie qu'on était devenu conscient d'un fait qui allait être essentiel pour le sort ultérieur des images saintes, à Byzance : que le Christ par son incarnation très effective a conféré au corps humain un prestige qui, depuis ce temps, lui restera acquis [55]. S'il reste vrai que le divin n'est pas représentable, le corps matériel, qui chez le Christ fut habité par Dieu, cesse d'être cet objet muet et sans vie qui, d'après Léon III, ne pouvait rien apprendre sur Dieu.

Sans que cela ait été dit *expressis verbis* dans l'épigramme de Méthode, on y reconnaît une attitude qui suppose dans les images religieuses une parcelle de l'« énergie » divine ou de la Grâce de Dieu. Et cela nous fait penser, comme à propos de l'inscription de Léon III, à des positions semblables à l'égard de leurs images sacrées, prises par les intellectuels païens des derniers siècles de l'idolâtrie. Nous disions déjà, à propos des paroles de Léon III sur l'image « aphone et sans vie » à laquelle aboutissait une reproduction du seul corps du Christ que, à la dernière époque du paganisme, les adversaires des idoles niaient la présence des dieux dans les statues, parce que immobiles, muettes et sans vie [56]. Or, il y a autant d'analogies à trouver au thème opposé de la statue animée par une vie que lui communique le dieu qui vient l'habiter, chez les philosophes religieux païens des premiers siècles de notre ère : la statue du dieu est bien en bronze, ou en bois, et elle ne sait ni parler, ni bouger ; mais le dieu qu'elle figure peut venir l'habiter ; il l'anime alors et elle devient véhicule du divin [57]. Dans le premier cas (cf. Léon III), la matière est non seulement opposée au divin, mais elle en est comme la négation ; dans le second cas, comme pour Méthode, la nature est rendue à la vie véritable, elle est animée par les dieux qui

s'y installent. Autrement dit, à l'une et à l'autre phase des discussions pour et contre les icônes, à Byzance, au VIIIe-IX siècle, il y eut appel à des arguments que déjà l'Antiquité finissante avait connus, à l'occasion des polémiques autour des images divines païennes. Il ne nous appartient pas de décider ici si cette ressemblance est due à une analogie de l'objet des discussions, ou bien à une influence quelconque des auteurs anciens. Cette dernière hypothèse mériterait d'être examinée d'autant plus attentivement que le progrès des discussions théologiques autour des icônes, après 754 et 787, n'a pu être réalisé qu'à la suite de recours à la littérature théologique et philosophique ancienne, recours qui remontaient au-delà des écrits des Pères de l'Église. Les deux parties ont dû faire appel à l'érudition, grâce à laquelle les discussions autour des images, pendant la dernière phase de l'iconoclasme, s'élevèrent bien au-delà des polémiques élémentaires du temps de Léon III [58].

Nous verrons, dans la dernière partie de cette étude, ce que les défenseurs des images tirèrent des arguments d'origine néoplatonicienne, que reflète de son côté l'épigramme du patriarche Méthode [59]. Rappelons pour l'instant que les considérations sur une participation quelconque de l'être représenté à sa représentation matérielle avaient été développées, entre le Ier et le IVe siècles de notre ère, pour défendre des images divines païennes, soit contre des sceptiques au sein de la société païenne [60], soit contre les chrétiens [61]. Les chrétiens orthodoxes s'étaient chargés maintenant, au contraire, de justifier l'imagerie chrétienne contre l'accusation d'idolâtrie dont eux-mêmes ils étaient devenus l'objet. C'est en acceptant cette tâche et pour montrer que les icônes avaient une valeur religieuse sans s'assimiler aux idoles qu'ils rappelèrent à la vie les arguments néo-platoniciens, dont avant

eux et depuis des siècles nul ne songeait plus à se servir pour redresser une idolâtrie antique, à jamais disparue.

Les inscriptions qui se substituaient les unes aux autres auprès de l'image du Christ ou de la croix, ou des deux réunies, reflètent admirablement l'état des discussions autour des icônes, entre 726 et 843. Elles nous font saisir sur le vif l'évolution de cette polémique en nous conservant les termes mêmes par lesquels, tout au début et tout à la fin de la période iconoclaste, on définissait les points essentiels de la doctrine, et cela dans l'entourage immédiat des empereurs qui déclenchèrent et qui arrêtèrent la Querelle des Images.

Ces mêmes inscriptions nous sont précieuses pour autre chose encore : comme elles nous conservent, l'une, les paroles mêmes des empereurs iconoclastes, Léon III et Constantin V, et l'autre, celles du patriarche qui, avec Théodora, restaurera le culte des icônes, les termes qu'elles emploient l'une et l'autre répondent certainement aux notions fondamentales des iconoclastes et iconodoules les plus responsables. Or, à les analyser plus attentivement, on constate qu'il y a une différence très prononcée entre la notion de l'image chez les uns et chez les autres. Les iconodoules – représentés par Méthode à travers son épigramme (et bien avant lui, par saint Jean Damascène)[62] – doivent à la philosophie classique de pouvoir imaginer sans peine ce qui nous paraît évident, à savoir que l'image, tout en imitant l'apparence de quelqu'un, se distingue de celui-ci par son essence ou sa nature (bois ou toile couverts de couleurs, d'une part ; être vivant, de l'autre). Or, les iconoclastes, à commencer par Léon III et Constantin V, au nom desquels a été rédigée l'inscription de la Porte de Bronze, étaient loin de penser de même. C'est parce qu'elle était sans voix ni respiration, que la figuration de Christ, sur la Porte de Bronze, a été condamnée et détruite par leurs soins : car

à leurs yeux, distincte de l'être vivant qu'elle prétendait représenter, par l'absence de quelques-unes de ses facultés essentielles – celles de parler et de respirer – cette figuration n'était pas une image du Christ. En conformité parfaite avec l'épigramme de Leon III et Constantin V, le second de ces empereurs iconoclastes l'affirme *expressis verbis* dans son traité apologétique de l'iconoclasme (dont les fragments nous sont connus par la réfutation qu'en avait publié plus tard le patriarche iconophile Nicéphore) : selon ce texte de Constantin, l'image n'est vraie que si elle et celui qu'elle représente sont consubstantiels[63]. Comme le disait fort exactement G. Ostrogorsky[64], les deux partis parlaient deux langues différentes. L'épigramme de la Porte de Bronze le confirme : les empereurs Léon III et Constantin V n'auraient toléré l'image du Christ que si elle avait pu respirer et parler, c'est-à-dire si elle avait été *vivante*, et sur ce point ils n'étaient pas loin de concevoir l'image comme on considère les effigies confectionnées par les magiciens. Or, cette notion de l'image, étrangère à la tradition grecque, rejoint celle qui prédomine chez les musulmans, et que ceux-ci ont dû hériter de leurs devanciers dans les pays du Levant. L'art islamique qui écarte régulièrement les images de Dieu et – dans l'art religieux – les images de tous les êtres vivants – ne les exclut-il pas pour la même raison ? Ne pouvant être consubstantielle avec Dieu ni avec aucun être vivant, une image est nulle et non avenue. Dans le cadre de l'art musulman (exception faite du cycle princier et des illustrations de livres scientifiques), l'image ne se maintient souvent qu'en vue de représentations superstitieuses, prophylactiques et apotropaïques[65], précisément parce que dans ce domaine on admet implicitement la possibilité d'une « consubstantialité » de la représentation et du représenté, et en conséquence, une substitution de l'un à

l'autre : les lions, les dragons, les chiens enchaînés des portes musulmanes, les animaux et les monstres astrologiques, les paires d'yeux qui apparaissent sur tant d'objets islamiques n'ont pas partagé le sort des autres images d'êtres animés, tous exclus du répertoire des sujets possibles de l'art, parce qu'on leur prête implicitement la faculté de quitter l'état d'image et d'agir comme des lions, des dragons vivants et comme des paires d'yeux amis ou ennemis.

Rien ne le fait mieux sentir que certains passages célèbres du Qoran lui-même, rapprochés d'un hadîth célèbre, sur lesquels mon regretté collègue Henry Corbin avait attiré mon attention :

1° Sourate III, verset 43 (versets numérotés d'après l'édition iranienne du Qoran) (Épisode de l'Annonciation ; Jésus sera l'Envoyé de Dieu auprès des enfants d'Israël) : « Il leur dira : Voici que je viens à vous, avec un Signe de votre Seigneur. De l'argile je formerai comme la figure d'un oiseau, je soufflerai sur elle, et voici qu'elle deviendra un oiseau (vivant), par la permission de Dieu... », (cf. Sourate V verset 110).

2° Sourate XX, verset 96 (Épisode du veau d'or ; le Samaritain jette dans le feu des ornements et des bijoux, et il en retire un veau réel, poussant des mugissements) : « Et toi, ô Samaritain, quel a été ton dessein ? Il répondit : J'ai vu ce qu'ils ne voyaient pas. J'ai pris une poignée de poussière sous les pas de l'Envoyé de Dieu, et je l'ai jetée dans le veau fondu. » M. Corbin recommande de renvoyer, pour une très belle interprétation mystique de ces versets, au traité (du XIe siècle) d'Ibn 'Arabî, *Fusûs al-Hikam*, éd. Affifi. Le Caire, 1946, I, p. 138 et s., 192 et s.

3° Un hadîth : Bukhârî, SaHîB, Bouloq 1312 R., VII, p. 167 : « Le jour de la Résurrection, ceux qui fabriquaient des images seront atteints par la plus grave des punitions, et on leur dira : donnez la vie à ce que vous

avez créé. » Cf. P. Kraus, *Jabri ibn Hayyâm*, II, Le Caire, 1942, p. 134, note 2. On voit que chaque image est susceptible de se transformer en être vivant.

Léon III et Constantin V, qui rejetaient l'icône du Christ parce que dépourvue de respiration et de voix (ἄφωνον εἶδος, καὶ πνοῆς ἐξηρμένον), Constantin V, qui exigeait, pour l'admettre, que l'icône et son modèle soient consubstantiels (ὁμοούσιον), pensaient comme les musulmans, qui justement étaient en train de choisir la voie définitive pour leurs arts figuratifs. Ce n'est cependant pas à une influence possible du jeune art islamique que je pense, ni même, chez les empereurs isauriens, à un souvenir de la polémique juive et musulmane dirigée contre les images chrétiennes. Sans être exclues, ces hypothèses ont peu de chances de se transformer en certitudes, car cela demanderait des confrontations de textes et de monuments qui n'existent plus. Mais il reste, en revanche, que les empereurs dits isauriens étaient originaires de l'une des provinces périphériques de l'Empire, où bientôt s'installera pour des siècles une de ces imageries à tendance « magique », qui est si typique de l'art musulman [66]. Germaneia, d'où venaient les parents de Léon III, est en Mésopotamie du Nord, dans la région où l'on verra, à partir du IXe siècle, s'établir plus d'une école musulmane qui cultivera des arts à figurations « consubstantielles », dans la pensée de leurs auteurs. Et Léon III lui-même, avant de déclencher sa campagne contre les images, passera des années dans ces mêmes régions, à la tête des armées qui, comme partout dans les « thèmes » byzantins, se recrutaient parmi les populations locales et auxquelles lui-même devait le trône, et l'Empire, son existence. Autrement dit, les idées de Léon III et de Constantin V rejoignent les notions traditionnelles du milieu auquel ils avaient appartenu par

leurs origines et par leur séjour dans les armées d'Orient[67].

Une dernière question se pose, non plus au sujet des images du Christ et de la croix qui se trouvaient au-dessus de l'entrée du palais des empereurs, mais à propos de leur histoire mouvementée, pendant la période iconoclaste. Pourquoi, en effet, cette histoire fut-elle si agitée justement pendant cette période ? Nous avons dit, en commençant le présent chapitre, que l'image au-dessus de la porte principale du palais impérial était une espèce de profession de foi du souverain régnant. C'est parce que l'image qui en surmontait l'entrée mettait la demeure impériale sous le signe d'un symbole religieux qu'elle devait changer avec la foi du souverain régnant : tandis que les empereurs iconoclastes supprimaient l'effigie du Christ parce qu'ils rejetaient l'usage des icônes, leurs adversaires rétablissaient l'image du Christ parce qu'ils adoptaient les icônes. Mais placée où elle était, au-dessus de l'entrée principale du palais, l'image – ou le symbole (croix) – du Christ qu'on y installait a pu recevoir une signification à la fois plus spécifique et plus haute. C'est ce que nous envisagerons au chapitre suivant, en rapport avec d'autres entreprises artistiques des empereurs, et en tenant compte – sans les adopter nécessairement – des opinions émises par les ennemis de ces souverains.

Documents

Eusèbe, *Vita Constantini* III, 3 (édit. Heickel, p. 78).

ὁ [μὲν] δὴ καὶ ἐν [γραφης] ὑψηλοτάτω πίνακι πρὸ τῶν βασιλικῶν προθύρων ἀνακειμένω τοῖς πάντων ὀφθαλμοῖς ὁρᾶσθαι προυτίθει, τὸ μὲν

σωτήριον « σημεῖον » ὑπερκείμενον τῆς αὐτοῦ κεφαλῆς τη γραφῆ παραδούς. τὸν δ'ἐκθρὸν καὶ πολέμιον θῆρα τὸν τὴν ἐκκλησίαν τοῦ θεοῦ διὰ τῆς τῶν ἀθέων πολιορκήσαντα τυραννίδος κατὰ βυθοῦ φερόμενον ποιήσας ἐν δράκοντος μορφῆ. δράκοντα γὰρ αὐτὸν καὶ σκολιὸν ὄφιν ἐν προφητῶν θεοῦ βίϐλοις ἀνηγόρευε τὰ λόγια. διὸ καὶ βασιλεὺς ὑπὸ τοῖς αὐτοῦ τε καὶ τῶν αὐτοῦ παίδων ποσί βέκει πεπαρμένον κατὰ μέσον τοῦ κύτους βυθοῖς τε θαλάττης ἀπερριμμένον διὰ τῆς κηρυκύτου γραφῆς ἐδείκνυ τοῖς πᾶσι τὸν δράκοντα. ᾧδέ πν τὸν ἀφανῆ τοῦ τῶν ἁνθρώπω γένους πολέμυιον αἰνιττόμενος. ὅν καὶ δυνάμει τοῦ ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνακειμένου σωτηρίου τροπαίου κατὰ βυθῶν ἁπωλείας κεκωρηκέναι ἐδήλου. ἁλλὰ ταῦτα μὲν ἅνθη κρωμάτων ἠνίττετο διὰ τῆς εἰκόνος · ἐμὲ δὲ θαῦμα τῆς βασιλέως κατεῖκε μεγαλονοίας. ὡς ἐμπνεύσεἰ θειᾳ ταῦτα διετύπου ἃ δὴ φωναὶ προφητῶν ᾧδε που περὶ τοῦδε τοῦ θηρὸς ἐϐόων, « ἐπάξειν τον θεόν », λέγουσαι, τὴν μάκαιραν τὴν μεγάλην καὶ φοβερὰν ἐπι τὸν δράκοντα ὄφιν τὸν σξολιόν, ἐπι τὸν φεύγοντα, καὶ ἁνελεῖν τὸν δράκοντα τὸν ἐν τῆ θαλάσση ». εἰκόνας δὴ τοὺτων διετὺπου βασιλεὺς, ἁληθῶς ἐντιθεὶς μιμήματα τῆ σκιαγραφία. Sans parler d'une image du Christ sur la porte du palais de Chalkis du temps de Constantin Ier, Eusèbe signale bien que, sur cette porte, était figurée une composition symbolique du Triomphe du Christianisme, a la place du portrait du fondateur Constantin.

Théophane, *Chronographie* (Bonn, p 622-623). Texte écrit au IXe siècle

En 726. Οἱ δὲ κατὰ τὴν βασιλίδα πόλιν λαοὶ σφόδρα λυπούενοι ἐπὶ ταῖς καιναῖς διδασκαλίαις αὐτῷ τε ἐμελέτων ἐπελθεῖν, καὶ τινας βασιλικοὺς

ἀνθρώπους ἀνεῖλον καθελόντας τὴν τοῦ Κυρίου εἰκόνα τὴν ἐπὶ τῆς μεγάλης Χαλκῆς, πύλης, ὡς πολλοὺς αὐτῶν ὑπὲρ τῆς εὐσεβείας τιμωρῆθναι μελῶν ἐκκοπαῖς καὶ μάστιγαις καὶ ἐξορίαις καὶ ξημίαις, μάλιστα δὲ τοὺς εὐγενεία καὶ λόγω διαφανεῖς.

Les chronographes postérieurs s'inspirent de ce texte Cedrenus I, p 795. Léon le Grammairien, p 176.

Ὁ τύραννος... τὴν ἁγίαν καὶ δεσποτικὴν εἰκόνα Χριστοῦ Θεοῦ ἡμῶν, τὴν ἱδρυμένην ὕπερθεν τῶν βασιλικῶν πυλῶν, ἐν οἷσπερ διὰ τὸν χαρακτῆρα ἡ ἁγία Χαλκῆ λέγεται, κατενέγκαι καὶ πυρὶ παραδοῦναι, ο καὶ πεποίηκεν. Ἐν δὲ τῇ αὐτῇ καθαιρέσει ζήλω θείω ρωσθεῖσαι τίμιαι γυναῖκες, καὶ ρωμαλέως εἰσπηδήσασαι καὶ τῆς κλίμακος δραξάμεναι, καὶ τὸν καθαιρέτην σπαθάριον χαμᾶζε προσρίψασαι, καὶ τοῦτον διασύρασαι, τῷ θανάτῳ παρέπεμψαν.

Vita s. Stephani Iunioris (Migne : *Pair. Gr.*, 100, col 1085).

Épigramme sous l'image de la croix que Léon III fit mettre a la place de la figure du Christ, au dessus de la Porte de Bronze (Migne, *Patr. Gr.*, 99, 437).

Εἰς τὴν πύλην τῆς Χαλκῆς ὑποκάτω τοῦ σταυροῦ
Ἄφωνον εἶδος, καὶ πνοῆς ἐξηρμένον.
Χριστὸν γράφεσθαι υὴ φέρων ὁ δεσπότης (l'empereur Léon III)
Ὕλη γεηρᾷ ταῖς γραφαῖς πατουμένη.
Λέων σὺν υἱῷ τῷ νέῳ Κωνσταντίνῳ
Σταυροῦ καράττει τὸν τρισόλβιον τύπον.
Καύκημα πιστῶν, ἐν πύλαις ἀνακτόρων.

Scriptor incertus de Leone Bardae, apud Leonem Grammaticam (Bonn, p. 355).

Inscription que l'impératrice Irène fit apposer au-dessus de l'image du Christ de la Porte de Bronze, qu'elle fit reconstituer, après 787.

Ἐπειδὴ γὰρ ἐγέραπτο ἐπάνω τῆς εἰκόνος ὅτι

῞Ην καθεῖλε πάλαι Λέων ὁ δεσπόζων,
ἐνταῦθα ἀνεστήλωσεν Εἰρήνη.
(v. aussi le texte des *Patria* cité plus loin).

Scriptor incertus... apud Leonem Grammaticam (Bonn, p. 354-5).

Léon V l'Arménien s'en prend de nouveau à l'icône du Christ de la Porte de Bronze. Εἶκεν δὲ καὶ τινας ἀσεβεῖς ἄνδρας συνργούτας αὐτω, δι'ὧν χαὶ τοὺς δόλους κρυπτῶς ἐτέκταινεν, καὶ παρασκευάζει δι' αὐτοὺς τοὺς ἀσεβεῖς στρατιώτας τοῦ λιθάσαι τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τὴν οὖσαν ἐν τῇ καλκεπωνύμω πύλη τοῦ παλατίου. καὶ λοιπὸν ἤρξαντο βάλλει κατὰ τῆς εἰκόνος λὶθους καὶ πηλά, λέγοντες ρήματα πάσης ἀφροσύνης καὶ ἀσεβείας μεστά, ἅδην ἀποκαλοῦντες καὶ διάβολον καὶ ἄλλα τινὰ, ἃ μὴ θέμις εἰς μέσον ἀγαγεῖν. καὶ φησιν ὁ τὺραννος πρὸς τὸν λαὸν « ἆς καταβάσωμεν ἐκεῖθεν τὴν εἰκόνα, ἵνα μὴ ὁ στρατὸς ἀτιμάζη αὐτήν », μιμούμενος ἐν τούτω Λέοντα τὸν῎Ισαυρον, ὡς βουλόμενος τοὺς κρόνους αὐτοῦ βασιλεῦσαι... οὗτος γὰρ ὁ Λέων αὐτὴν καθεῖλε, ἐπεὶ ἀφ᾽ οὗ ἡ πόλις πόλις ἐκτίσθη, αὐτὴ η εἰκὼν ἦν.

Épigramme du patriarche Méthode sur l'image du Christ reconstituée par L'impératrice Théodora **(843-847).**

Texte emprunté à la thèse de doctorat d'Université, Paris, Lettres, 1953, dactylographiée, de Cyril A. Mango, *Recherches sur le Palais Impérial de Constantinople,* p. 99-100 ; (l'épigramme a été imprimée deux fois mais dans des périodiques peu accessibles : Leo Sternbach, dans *Eos* (Lwow) IV, 1897, p. 150-151 ; et Mgr Sophrone de Léontopolis, dans 'Ορθοδοξια, 9, 1934, p. 366-7 ; le premier, d'après Paris, suppl. grec 690 ; le second d'après Ambros. 41.

Μεθοδίου πατριάρχου εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Χαλκῆ.

Σοῦ Χριστὲ τὴν ἄχραντον εἰκόνα βλέπων
σταυρόν τε τὸν σὸν ἐκτύπως γεγραμμένον,
τὴν σὴν ἀληθῆ σάρκα προσκυνῶν σέβω.
Λόγος γὰρ ὢν τοῦ πατρὸς ἄχρονος φύσει ·
ἐκ μητρὸς ὤφθης ἐν χρόνῳ βροτὸς φύσει
Ὅθεν περιγράφων σε καὶ γράφων τύποις
οὐ τὴν ἄϋλον συνπεριγράφω φύσιν
γραφῆς γὰρ αὕτη καὶ παθῶν ἀνωτέρα
Τὴν δ'οὖν παθητὴν σάρκα σου γράφων, Λόγε
ἀσυμπερίγραφόν σε τὸν θεὸν λέγω
'Αλλ' οἱ μαθηταὶ τῶν Μάνεντος δογμάτων

οἱ τὴν δόκησιν φληναφοῦντες ἀφρόνως
ὡς φάσμα τὴν σάρκωσιν ἀκλεῶς λέγειν,
ἣν προσλαβὼν ἥνωσας ἀνθρώπων γένος
μὴ προσβλέπειν φέροντες εἰκονισμένον,
θυμῷ βρέμοντι καὶ λεοντείῳ θράσει
τὴν σὴν καθεῖλον πανσεβάσμιον θέαν
πάλαι γραφεῖσαν σεπτομόρφως ἐνθάδε ·
ὧν τὴν αθεσμον ἐξελέγξασα πλάνην
ἄνασσα Θεοδώρα, πίστεως φύλαξ
σὺν τοῖς ἑαυτῆς χρυσοπορφύροις κλάδοις
τοὺς εὐσεβεις ἄνακτας ἐκμιμουμένη
ὑπὲρ δὲ πάντας εὐσεβὴς δεδειγμένη
ταύτην ἀνεστήλωσεν εὐσεβοφρόνως
ἐν τῇ παρούσῃ τῶν ἀνακτόρων πύλῃ,
εἰς δόξαν, εἰς ἔπαινον αὐτῆς καὶ κλέος,
εἰς εὐπρέπειαν τῆς ὅλης ἐκκλησίας,
εἰς πᾶσαν εὐόδωσιν ἀνθρώπων γένους,
εἰς πτῶσιν ἐχθρῶν δυσμενῶν καὶ βαρβάρων.

Sur la même image du Christ de la Porte de Bronze refaite par l'impératrice Théodora : ***Patria*****, II, p. 219 :**

Ἡ δὲ νῦν διὰ ψηφίδων ὁρωμένη εἰκὼν τοῦ Χριστοῦ ἀνιστορήθη παρὰ Εἰρήνης τῆς Ἀθηναίας.

Chapitre VII

La décoration des églises et les travaux de Théophile

Il est probable que l'attitude des empereurs iconoclastes vis-à-vis de l'art, religieux et profane, était celle des autres souverains byzantins, avant et après la Querelle des Images. Je pense évidemment aux obligations en fait d'entreprises artistiques que la charge impériale imposait aux uns et aux autres, et je fais abstraction, volontairement, du rejet des images religieuses par les basileis iconoclastes. En effet, sur le plan des initiatives impériales en matière d'art, ce rejet n'était qu'un cas semblable à d'autres, où des empereurs imposaient leur volonté et choisissaient tel programme de construction et d'aménagements et en écartaient d'autres. Sans oublier un seul instant les troubles de conscience et les troubles sociaux que causa l'hostilité des empereurs aux images saintes, j'en fais abstraction, momentanément, pour me rendre compte davantage de « l'économie » de l'immixtion impériale dans les affaires de l'art, immixtion qui, pour les règnes iconoclastes, se laisse observer mieux qu'à d'autres moments, à cause de l'opposition que l'action des princes rencontra dans l'Empire.

A observer les affaires d'art, au temps des iconoclastes, on y reconnaît comme une illustration de la position du basileus dans les affaires religieuses. D'une part, lorsqu'il le décide, il met en exécution un projet qui concerne la

religion et qui ne relève d'aucune autre autorité que sa conscience : c'est l'acte du souverain guidé par Dieu et qui communie avec lui directement, sans l'intermédiaire de l'Église, en qualité de « régisseur » sur terre de son royaume. C'est ainsi qu'a agi Léon III, en 726, lorsqu'il fit abattre l'image du Christ sur la Porte de Bronze, et la remplaça par une croix, en lui donnant la priorité sur le reste ; c'est par l'histoire de cette double image, aux VIIIe et IVe siècles, que nous avons commencé l'étude de l'art sous les iconoclastes. Chronologiquement c'est bien la toute première manifestation de la Querelle des Images, et ensuite et surtout, il nous importait, pour bien marquer en traits byzantins l'iconoclasme des empereurs, de montrer le caractère entièrement autarcique des débuts de la persécution des images.

Cependant, et ce n'est pas moins byzantin et annonce notamment le Moyen Âge byzantin, l'acte autoritaire que Léon III a cru devoir accomplir à l'égard d'une icône du Christ ne concernait après tout qu'une image du palais qu'il habitait, de la maison dont il était le maître : comme les sceaux, on l'a vu, c'était un domaine où l'empereur pouvait prendre des initiatives plus personnelles qu'ailleurs, sans engager pour autant son action officielle. Mais lorsqu'il a fallu agir officiellement, si indépendant que le rendait la grâce du Christ qu'il savait en lui-même, le basileus n'osa pas avancer sans l'assentiment de l'Église, et notamment du haut clergé (parce que influent et parce que saisissable, tandis que le reste du clergé et des fidèles, et la masse mouvante des moines échappaient à l'action directrice des empereurs).

Sachant d'ailleurs que la fonction de la didascalie faisait partie des attributions de l'empereur « en Christ » [1], Léon III multiplia les, démarches auprès des évêques pour les gagner à ses vues hostiles aux images : oralement, au palais, et par des épîtres qu'il leur envoya, il

chercha à les persuader. Nos sources[2], qui toutes sont anti-iconoclastes, ne nous parlent que des insuccès de ces démarches de l'empereur, ce qui n'est point certain, sauf pour la résistance très ferme du patriarche de Constantinople. Cette opposition du chef de l'Église, dans la capitale, le gêna encore plus, certainement, que l'opposition des papes, qui étaient loin. Léon III s'obstina donc et obtînt le départ de saint Germain, le vieux patriarche hostile aux idées religieuses du souverain ; après quoi il aboutit à ce à quoi moralement la situation à Byzance au VIIIe siècle l'obligeait apparemment : à l'approbation par un conseil impérial composé de dignitaires laïcs et *ecclésiastiques*, le *silention*, d'un édit impérial qui interdisait les icônes. Autrement dit, l'empereur, qui pouvait croire après d'autres qu'il était simultanément roi et prêtre, et qui agissait parfois en tant que régisseur de Dieu sur terre, avait à limiter son indépendance, en matière de religion, et à rechercher, ne fût-ce que pour la forme, l'assentiment des pouvoirs ecclésiastiques.

Le *silention* en comptait des représentants parmi les plus importants. Mais ses décisions, légales pour l'État byzantin, n'avaient pas force de loi, du point de vue canonique. Aussi Constantin V voulut-il qu'un concile universel vienne confirmer par ses décisions l'opinion du *silention* de 730 et augmenter ainsi l'autorité des ordonnances impériales. Il a fallu évidemment s'assurer de tout risque d'un échec, des décisions d'un concile, dans un sens contraire à la volonté de l'empereur, pouvant être fatales à l'iconoclasme. Aussi, comme son père, Constantin V travailla-t-il longuement à préparer cette réunion et à s'assurer de l'opinion de ses futurs membres. Ce n'est qu'en 754, comme on sait, que se réunît le fameux concile iconoclaste ; il siégea dans un palais de l'empereur (Hiéria), et sous son inspiration, conduit par les évêques qui étaient ses protégés. Mais officiellement

c'était un concile régulier de l'Église (telle qu'elle était, *à l'intérieur des frontières de l'Empire*) ; et Constantin V obtint ce qui lui manquait : une doctrine de l'iconoclasme sanctionnée par l'Église. Le décret des persécutions, vieux de vingt-cinq ans, put être appliqué dorénavant avec une autorité accrue.

Après l'interruption de 780-815, qui vit un retour aux pratiques iconophiles, lorsque Léon V décida d'en revenir à l'iconoclasme des empereurs isauriens, il agit exactement comme Léon III [3] : c'est lui qui prend cette décision et qui va l'appliquer, dans l'Empire, mais, pour déclencher son action iconoclaste, il attend qu'un nouveau concile, en 815, réaffirme les principes de celui de 754 et lui fournisse en quelque sorte le mandat doctrinal, pour reprendre la guerre aux images. Comme Constantin V autrefois, il prépare ce concile qu'il veut favorable à l'iconoclasme. Cependant, ce n'est plus au palais, comme le *silention* de 730 et le Concile de 754, mais à Sainte-Sophie que se réunit ce deuxième synode iconoclaste, et il est présidé par le patriarche Théodore, qu'on venait d'installer dans sa chaire de Constantinople en vue de ce concile : la défense de l'iconoclasme devient affaire de théologiens, et l'Église agit d'une façon plus autonome, en s'inspirant peut-être du Concile œcuménique de 787, lui aussi réuni dans une église et présidé, très effectivement, par le patriarche Tarasios. Autrement dit, pendant la deuxième période de la Querelle des Images, la persécution des images et des iconophiles est toujours entre les mains des empereurs et ne se fait que sur leur initiative (s'arrêtant avec la fin de tel règne et reprenant avec tel autre). Mais les premières cinquante années d'iconoclasme, militant et brutal, n'ayant pas annihilé ses adversaires, la contre-offensive a eu la sagesse d'insister sur la discussion doctrinale, et cet appel aux théologiens les plus qualifiés qui se fit des deux côtés ouvrit la voie à une participation accrue de l'Église, dans la lutte autour des

images. C'est au cours de la crise iconoclaste et à la suite de l'échec d'une immixtion trop brutale des empereurs dans une affaire de conscience, comme celle des icônes (plus sensible aux fidèles qu'une définition quelconque d'un dogme christologique), que l'Eglise a pu affirmer son ascension au sein de la société byzantine. On en observe justement les premiers effets pendant la deuxième période iconoclaste, par exemple, en considérant l'essor de la littérature ecclésiastique que l'Église suscita pour les besoins de la polémique, après le Concile de 787 [4].

Au début du IXe siècle, avec Théodore Stoudite et le patriarche Nicéphore, d'une part, et Jean le Grammairien, de l'autre, l'Église de Constantinople tenait entièrement entre ses mains le sort des icônes dont, cent ans plus tôt, un empereur avait pensé décider par des actes d'autorité.

On verra donc sans étonnement que, pour rétablir le culte des images en 843, l'impératrice Théodora se croira obligée de s'adresser au patriarche : tandis que Léon III et Constantin V ne demandèrent à l'Église qu'une ratification de leurs actes iconophobes, le consentement préalable de l'Église étant devenu nécessaire au IXe siècle.

Très suggestifs, dans le même sens, sont certains passages de *l'apologeticus major* du patriarche Nicéphore, qu'il a dû rédiger peu de temps après la reprise de l'iconoclasme en 814. Brimé, brutalisé, le patriarche en exil en veut autant à l'État qu'à l'Église byzantine tombés entre les mains des hérétiques ; il se console en rappelant la primauté du siège pontifical de Rome, celui des apôtres Pierre et Paul *(sic)* ; les décisions en matière dogmatique ne sauraient être valables sans approbation par le pape [5]. Et surtout Nicéphore adapte à la situation la théorie byzantine du Christ-Souverain suprême : tandis que, par ailleurs, à Byzance, le Christ est le chef céleste de l'*Empire* chrétien. Nicéphore relève surtout en lui le souverain de l'*Église* [6], L'Empire étant gouverné par un

hérétique, on comprend que Nicéphore n'ait pu admettre la validité de la formule habituelle à Byzance du *Rex regnantium*. Mais il est typique pour la dernière phase de l'iconoclasme qu'il n'ait pas hésité à détourner la royauté du Christ sur l'Église, et l'on verra que, après le Triomphe de l'Orthodoxie, cette façon de voir ne sera pas oubliée. Elle trouvera même des échos certains dans l'art figuratif restauré après 843, que nous étudierons au chapitre suivant peintures murales des églises et illustrations des psautiers voudront représenter le Christ en souverain suprême de l'Église ; tandis que les empereurs iconodoules, par des images officielles de leur ressort, chercheront à montrer que leur pouvoir aussi se réclame de la souveraineté supérieure du Christ.

Mais tandis que, dans ce qu'ils nous offrent d'essentiel, ces monuments postérieurs à 843 caractérisent la période du « Triomphe de l'Orthodoxie » et ont à être expliqués dans le chapitre suivant, il est un groupe qui porte témoignage également sur les empereurs iconoclastes et leurs activités en matière d'art. Je pense à un petit groupe de miniatures, dans les psautiers byzantins du IXe siècle, qui ont pour sujet la destruction des images par les iconoclastes, le Concile iconoclaste de 815 et les principaux protagonistes de la lutte autour des icônes, sous Léon V l'Arménien.

Dans ces images à prétentions « historiques » nous ne voudrions relever pour l'instant que l'absence de toute fidélité aux événements historiques réels. Le peintre agit en « hagiographe » et présente la lutte autour des images comme un conflit entre les patriarches orthodoxes et les patriarches hérétiques, Nicéphore d'une part, Théodote et surtout Jean le Grammairien, de l'autre, l'orthodoxe l'emportant naturellement sur les hérétiques. Les idées pour lesquelles les uns et les autres avaient lutté et les actes précis qui marquèrent cette lutte ne trouvent aucun

écho direct dans cette imagerie. Celle-ci s'attache par ailleurs à discréditer à l'avance le patriarche hérétique. On le voit ainsi présenté comme simoniaque et condamné comme tel (et non pas en tant qu'iconoclaste). Pour plus d'évidence le peintre montre parallèlement (fig. 62) la victoire de saint Pierre sur Simon le Magicien et celle, imaginaire (à moins qu'on ne tienne compte du Triomphe de l'Orthodoxie trente ans plus tard) de Nicéphore sur Jean. Une autre miniature encore (fig. 96) montre Jean inspiré par le « démon de l'argent » et cherche ainsi à le présenter en criminel de droit canon ; tandis que la peinture du Crucifiement offre à l'artiste une nouvelle occasion de dénigrer l'adversaire en matière religieuse en assimilant ses actes à des actes d'autres personnes condamnées antérieurement par « l'opinion commune ». Cette fois les iconoclastes sont rapprochés des bourreaux qui entouraient la croix du Golgotha (fig. 97) : côte à côte on voit ceux-ci porter au visage du Christ une éponge remplie d'un mélange de vinaigre et de bile ; et ceux-là approcher du visage du Christ, sur une icône, de la chaux mélangée d'eau (le parallélisme est souligné par les deux vases semblables posés aux pieds des soldats et des iconoclastes). Comme ces peintres, Nicéphore, dans un de ses écrits, a comparé les iconoclastes à ceux qui crucifièrent le Christ, et c'est à cette pensée de Nicéphore que remonte probablement le thème de la miniature [7].

Plus sensibles à ce procédé détestable qu'on a souvent appliqué de nos jours, nous voyons bien que le peintre-hagiographe n'a fait qu'adapter à l'imagerie ce qui se faisait couramment autour de lui et c'est ce qui rend sur le plan « technique » une certaine « historicité » à des images qui n'en ont pas du point de vue narratif. Je pense aux orthodoxes qui assimilaient les iconoclastes aux Manichéens et à bien d'autres hérétiques *condamnés*



96 : Psautier Chludov. Le patriarche iconoclaste Jannis et un diable.

par des conciles antérieurs, ou aux iconoclastes et aux iconodoules qui – étant au pouvoir – s'accusaient réciproquement d'imiter les Sarrasins en laissant ainsi planer un doute sur la loyauté de l'adversaire à l'égard de l'État byzantin [8].

Il s'agissait évidemment de disqualifier à l'avance un adversaire dont on ne combattait au départ que les idées religieuses ; et même à le remettre entre les mains des agents de l'État. Mais c'était aussi une méthode de défi-



97 : Psautier Chludov. Crucifiement et iconoclastes recouvrant de chaux une icône du Christ.

nition d'un fait nouveau qu'on assimile en reconnaissant en lui une version d'un autre, enregistré dans le passé et condamné par l'Église et l'opinion commune. Iconographiquement cette façon d'assimiler le nouveau s'exprime par une application plus ou moins adroite de formules consacrées. Ainsi le triomphe moral de saint Pierre sur Simon le Magicien et celui (posthume) de Nicéphore sur Jean le Grammairien sont représentés à l'aide de l'image « symbolique » et traditionnelle de la victoire militaire (le vainqueur foule aux pieds le vaincu) ; et de même l'ana-

logie, tout arbitraire, du geste des bourreaux du Christ, sert à définir dans le sens voulu la fureur iconoclaste. Ce que le peintre veut nous faire admettre, c'est sa conviction que les iconoclastes et leurs actes faisaient seulement revivre des hommes et des choses, également condamnables et condamnés, d'un passé enregistré par l'Écriture.

Nous verrons plus loin, dans le chapitre consacré au Triomphe de l'Orthodoxie, que les illustrateurs des psautiers du IXe siècle procédaient d'une façon identique lorsqu'ils avaient à présenter non plus des adversaires de l'orthodoxie et leurs actes – ce qui nous occupe en ce moment – mais les héros de la défense des images. Ces héros iconodoules promus à la sainteté après 843 seront définis eux aussi par des formules iconographiques traditionnelles, mais qui cette fois en feront des triomphateurs. Une fois de plus une pensée chère au patriarche Nicéphore, celle du Christ souverain de l'Église, trouvera une expression dans ces images (tout comme dans les images « négatives » qui présentent les hérétiques iconoclastes).

Le procédé, qui consiste à ramener des faits concrets à des « topoi » universellement connus, tels que nous l'observons dans l'iconographie des images « historiques » des psautiers du IXe siècle, nous aidera à juger des entreprises artistiques des empereurs iconoclastes que nous ne connaissons qu'à travers les textes de leurs ennemis iconodoules.

Ainsi le même patriarche Nicéphore, dans sa fameuse réfutation du traité iconoclaste de Constantin V, le compare plus d'une fois à Nabuchodonosor[9], parce que l'empereur hérétique, qui interdit le culte des images du Christ et les supprima, maintint l'usage des effigies du souverain régnant, c'est-à-dire ses propres portraits. On ne saurait nier qu'il y avait là effectivement une position assez particulière, et en dehors de l'Empire, à

l'Est [10] comme à l'Ouest [11], on n'a pas réussi à la comprendre, parce qu'on y ignorait la tradition impériale du portrait de souverain : le patriarche Nicéphore la connaissait sûrement, mais il tenait à son *topos* sur Nabuchodonosor parce que, à l'avance, celui-ci condamnait Constantin V aux yeux de tout le monde. Il s'appliqua même à étoffer son tableau comparatif, et c'est là qu'on ne sait plus si les faits qu'il cite correspondent toujours à la réalité du VIIIe siècle ou plutôt à celle de l'antique Chaldée vue par la Bible.

Constantin V n'a certainement pas supprimé ses propres portraits, puisqu'on en voit sur ses monnaies, tandis qu'il fit détruire les images du Christ. Mais l'empereur iconoclaste a-t-il jamais affirmé que c'était la vénération de ses portraits à lui qui excluait l'adoration des images du Christ ? ou bien est-ce une précision qui n'avait été ajoutée par le patriarche Nicéphore que pour soutenir la ressemblance avec Nabuchodonosor ? Nicéphore dit que non seulement Constantin V, comme le roi de Chaldée, obligeait à vénérer ses effigies (y insistait-il plus que ses prédécesseurs ?), mais qu'il substituait ses propres effigies à celles du Christ, sur les monnaies. Nous avons dit ce qu'il en est de cette accusation, dans notre chapitre consacré aux monnaies des princes iconoclastes : ces paroles de Nicéphore s'appuient sur une certaine réalité et par conséquent son explication des mobiles de l'empereur n'est pas à rejeter *a priori*. Mais elle ne doit pas être prise à la lettre non plus, parce que, en insistant sur l'exigence d'une adoration de ses propres images qu'il prête à Constantin V, Nicéphore achève sa démonstration d'un empereur iconoclaste « nouveau Nabuchodonosor » et retrouve chez lui le trait principal de l'impiété blasphématoire du roi antique : se substituer soi-même au vrai Dieu.

C'est à peine si dans un texte plus ancien, la *Vie* de saint Étienne le Nouveau, on fait allusion à des intentions semblables chez Constantin V, qui selon ce texte aurait fait représenter son cocher favori sur un mur du Milion, après en avoir fait disparaître les images des conciles de l'Église [12]. Il ne s'agit certes pas de portraits impériaux qu'on substituerait aux images du Christ et qu'on ferait adorer à leur place comme l'insinue Nicéphore. Mais l'antithèse s'y annonce déjà : conciles de l'Église opposés au cocher favori du basileus (évidemment le *topos* concret de Nabuchodonosor n'intervient pas). Cependant en dehors du cas précis des images, l'antithèse empereur iconoclaste-Christ est formulée avec toute la netteté voulue par le clergé orthodoxe de l'Empire. Au Concile de 787 [13], on relève comme une impiété caractérisée la prétention de parachever la lutte engagée par le Christ contre l'idolâtrie. C'est au Concile iconoclaste de 754 que cette prétention aurait été exprimée d'abord. D'une façon blasphématoire, les empereurs iconoclastes se seraient fait fort d'accomplir ce que le Christ lui-même n'aurait pas su réaliser, et ils méritaient en conséquence tous les blâmes imaginables. Mais c'est surtout à la fin de la crise, et après, lorsque la mainmise ecclésiastique sur l'*interpretatio* de la Querelle des Images s'affirme entièrement, qu'on vit les empereurs iconoclastes chargés de l'accusation plus générale d'avoir renié la souveraineté du Christ et voulu se mettre à sa place. Deux textes surtout sont remarquables à cet égard, le grand traité anti-iconoclaste du patriarche Nicéphore et la lettre des trois patriarches d'Orient à Théophile.

Nous avons déjà fait allusion à l'idée de Nicéphore : lorsqu'il s'agit du Christ souverain suprême des hommes, son royaume c'est l'Église et non pas l'Empire. Soulignons maintenant des passages typiques de ses écrits où la *souveraineté* du Christ est la notion centrale : il nous

importe en effet d'observer ici que le patriarche théologien voit le Christ en souverain suprême [14]. Voici quelques exemples suggestifs parmi beaucoup d'autres :... καὶ εις κύριος καὶ θεὸς καὶ βασιλεὺς παρὰ πάντων συμφώνως προσκυνεῖται καὶ δοξάζεται suivi de près par une citation de Zach. 14,9 :"Εσται γὰρ κύριος εἰς βασιλέα ἐπὶ πᾶσαν τὴν γῆν (Apologeticus major 38 : Migne, P. G., 100, 645) ou bien :"Οτι μὲν οὖν ὁ βασιλεὺς τῶν βασιλευόντων καὶ κύριος τῶν κυριευόντων, ὁ δεσπόζων ἐν τῇ δυναστείᾳ αὐτοῦ τοῦ αἰῶνος, διὰ τούτων ἡμῖν εἰσενήνεκται ὅς ἐστι Χριστὸς ὁ θεὸς ἡμῶν *(ibid.*, 44 : *l. c.* 680). La capitale du Christ-roi est la Jérusalem céleste qu'il a fondée *(ibid.).* Mais son royaume s'étend aussi bien au ciel qu'à la terre : πάντων γὰρ βασιλεύς ἐστικαὶ κύριος. ὥσπερ τῶν ἐν οὐρανοῖς μετὰ πατρός ὑπάρκων, οὕτω καὶ τῶν ἐπι γῆς ἁπάντων δεσπόζων καὶ κατεξουσιάζων *(ibid. : 1. c.* 681, 684, cf. *ibid.*, 36 : *l. c.* 625 C).

Nicéphore insiste longuement sur la puissance illimitée et éternelle du Christ-roi (p. ex. *ibid.*, 692, 693, etc., et surtout 700) : ó βασιλεὺς οὗτος, ὁ μέγας, ὁ μεγαλοπρεπὴς... Les hérétiques sont ceux qui ne reconnaissent pas cette puissance illimitée et éternelle. Ils en doutent notamment en supposant qu'au sein de l'Église du Christ persiste l'idolâtrie, tandis que c'est le Christ précisément qui l'avait extirpée pour toujours par sa victoire sur le « dragon » ou l'Antéchrist, maître des démons auxquels les hommes rendaient un culte, avant le triomphe du Christ : admettre la présence de l'idolâtrie, c'est donc remettre en question l'œuvre du salut, qui n'a pu se réaliser comme elle le fut que grâce à la toute-puissance souveraine du Christ (v. surtout les chap. 49 et 50, *ibid.* col. 700-709). L'impiété fondamentale des iconoclastes est précisément de refuser au Christ la puis-

sance illimitée du roi universel et éternel en admettant que l'idolâtrie a survécu à l'Incarnation. La Lettre des trois patriarches d'Orient à Théophile, et notamment la deuxième version, postérieure, de ce message n'est pas moins explicite. En s'attaquant à la mémoire de Léon V, les prélats affirment qu'il répudia le « phrourarque » de l'Empire, « Jésus l'empereur », en lui disant : « je ne veux pas connaître tes voies », et en défigurant son image sur la Porte de Bronze ; il fut pis que les Samaritains et n'imita pas le Christ qui, lui, ne fit aucune injure à l'image de César sur la monnaie qu'on lui tendit (Math. 22, 21)... Dieu est le Souverain céleste qui distribue les trônes aux princes terrestres, qui leur accorde sagesse et puissance ; la sagesse terrestre n'a pas empêché la fin prématurée du règne de l'empereur Léon V parce qu'il n'était lié par aucune πολίτευμα, c'est-à-dire par aucun acte politique, à l'empereur céleste. La Lettre ose même insinuer que l'empereur alla jusqu'à se mesurer à Dieu et il lui rappelle (à côté de Ézech. 27, 7-9 et Isaïe 14) les paroles d'Isaïe II, 16-19 : Tu es homme et pas Dieu.

Dans quelle mesure ces représentations des empereurs iconoclastes en « Christomaques » correspondaient-elles à la réalité, et ne se laissaient-elles pas inspirer plutôt par les « topoi » bibliques ? De toute façon ces caractéristiques ont la valeur de témoignages positifs, pour l'étude du Triomphe de l'Orthodoxie et de l'art de la réaction anti-iconoclaste, car elles ont dû correspondre à ce que pensaient des empereurs « hérétiques », ceux qui avaient à restaurer l'art au lendemain de 843, et c'est pourquoi nous aurons à y revenir, au chapitre suivant. Quant à la période iconoclaste, en dehors de certains témoignages partiellement concordants de la numismatique (v. chapitre précédent), le seul fait que l'archéologie puisse rapprocher de la notion des empereurs iconoclastes

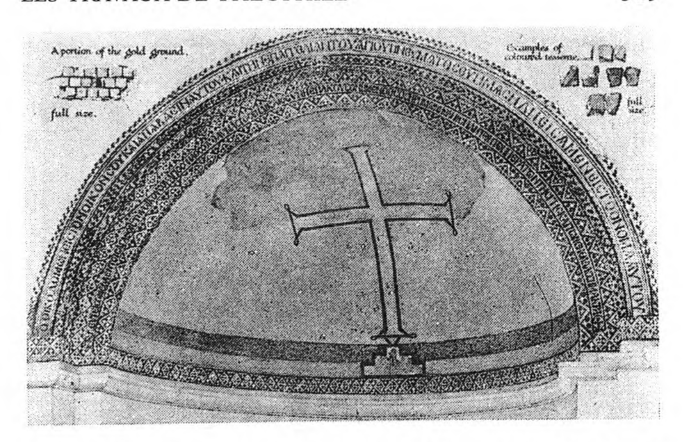
Christomaques propagée par leurs adversaires orthodoxes est l'empressement avec lequel ils s'en étaient pris à l'image du Christ sur la Porte de Bronze, à l'entrée principale de leur palais. Si avant l'iconoclasme (Justinien II et d'autres depuis Justinien I[er]) et après (v. *infra*), les empereurs orthodoxes avaient bien manifesté leur soumission à leur Souverain céleste, le Christ, en des images qui la montraient clairement et qu'accompagnaient des inscriptions explicites, un geste dans le sens contraire pouvait signifier la répudiation de cette suzeraineté du Christ, surtout lorsqu'il s'agit d'une image qui surmonte l'entrée de la demeure princière, comme le portrait du propriétaire de cette demeure, et lorsqu'on fait de cette destruction, malgré son impopularité possible, la toute première attaque contre les images religieuses, plusieurs années avant la destruction massive des icônes dans l'Empire.

Ces considérations ont leur poids, et elles ne sont pas contredites, elles sont même en partie confirmées par l'étude des monnaies (v. chap. ci-dessus). Mais aucune des inscriptions-épigrammes qui concernent l'image du Christ ou la croix, sur la Porte de Bronze (v. *infra*), n'évoque la souveraineté suprême de Jésus. Je ne crois pas, par conséquent, qu'on puisse aller au-delà et suivre les écrivains orthodoxes de l'époque, qui étaient des ecclésiastiques, dans leur présentation des empereurs iconoclastes en Christomaques. Sans doute étaient-ils bien placés pour en savoir davantage que nous, mais leur méthode d'interprétation de la réalité nous interdit de trop nous fier à leur explication des mobiles des basileis hérétiques.

C'est ce que confirme entièrement le cas des représentations de la croix. Les empereurs iconoclastes ne l'ont pas rejetée en même temps que les icônes. Comme on l'a vu au chapitre précédent, Léon III et Constantin V

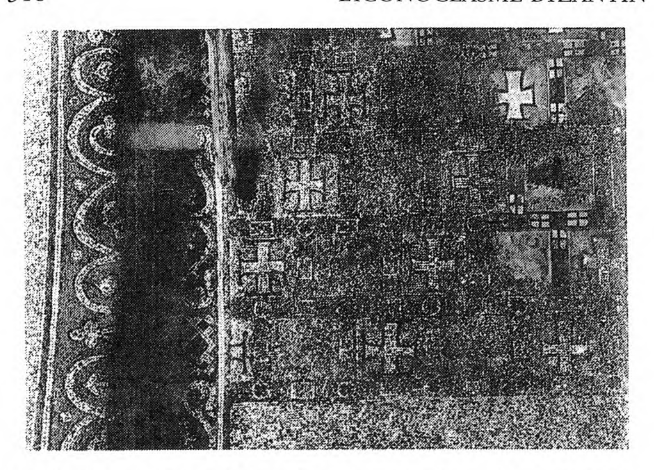
l'avaient même installée au-dessus de l'entrée principale de leur palais, *en remplacement* d'une image du Christ. On connaît des fragments de poèmes, dans lesquels des auteurs iconoclastes glorifient la croix et la victoire qu'elle procure [15]. D'autres textes certifient que le culte de la croix n'avait pas été interdit [16], et rien ne prouve mieux l'attachement, même officiel, des souverains iconoclastes au signe de la croix, que les monnaies d'argent d'un type que, depuis Constantin V, tous les empereurs hérétiques avaient adopté, et qui apparaît précisément à cette époque (v. *supra*, p. 242). L'examen des monnaies confirme l'impression qu'on emporte de l'analyse des textes relatifs à ce culte de la croix, sous les iconoclastes : ceux-ci prolongeaient sans restriction l'usage et le culte de la croix, sans rien y ajouter de nouveau. L'exemple de la Porte de Bronze nous montre ce qui a pu augmenter le nombre des images de la croix, à cette époque, à savoir la pratique qui a consisté à remplacer des icônes par des croix. Comme chez les Arméniens monophysites [17], mais plus systématiquement peut-être, la croix concentrait sur elle les besoins d'une évocation matérielle du divin. Mais là encore, en multipliant simplement les images de la croix, en limitant à celles-ci les figurations chrétiennes dans une église, les iconoclastes n'innovaient point, mais prolongeaient un genre de piété plus ancien. J'ai eu à parler déjà des décorations murales antérieures à la crise iconoclaste, où les images n'intervenaient pas et où des croix, à côté d'inscriptions prophylactiques, résumaient le programme d'une décoration peinte [18]. Sainte-Sophie n'offrait primitivement aucune figuration chrétienne en dehors de la croix répétée maintes fois, et cet exemple illustre rappelle la tradition à laquelle se rattachaient les iconoclastes.

Dans trois églises, la mosaïque de l'abside présente encore – ou présentait, il n'y a pas longtemps – des traces



98 : Istanbul, Saint-Irène. Croix de l'abside. Aquarelle d'après Georges.

d'une décoration du temps iconoclaste. A Constantinople même, c'est le cas de Sainte-Irène : très restaurée après le tremblement de terre de 732, cette église est en grande partie une œuvre du règne de Léon III. C'est alors notamment qu'on a dû représenter, dans l'abside, une grande croix sur fond or qui se dresse sur une base en marches d'escalier (fig. 98). C'est bien la formule iconographique du revers des monnaies de l'époque que les empereurs iconoclastes avaient maintenue sur quelques-unes de leurs émissions. La croix que Léon III fit sculpter au-dessus de la Porte de Bronze de son palais en remplacement de l'image du Christ, brisée sur son ordre, a pu avoir une forme semblable : elle aussi, comme les croix des monnaies, représentait le signe de la victoire chrétienne. R. Cormack (dans Δελτίον Χϱιστ Ἑταιϱ, 1981, p. 192 n. 22), date la croix en mosaïque de l'abside de Sainte-Irène du règne de Constantin V (741-775), mais ce n'est qu'une hypothèse.



99 : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque du chœur. Photo Lykides.

Autour de la croix, à Sainte-Irène, court un modeste ornement avec une longue inscription qui reproduit le psaume 64, 5-7, où il est question de la « maison de Dieu » qu'est « son sanctuaire », et de son pouvoir universel [19].

A Sainte-Sophie de Salonique, la voûte en berceau du chœur qui précède l'abside a été décorée de mosaïques sous le règne de Constantin VI et de sa mère Irène, par les soins de l'archevêque Théophile. C'est ce que nous certifient les monogrammes de ces personnages qu'on trouve au bas de cette mosaïque et qui la font dater des années 780-797. Il est probable que cette œuvre (fig. 99) s'étendait à l'abside, les deux voûtes étant voisines et formant un ensemble. Les sujets qu'on y trouve favorisent cette hypothèse, car de part et d'autre ce sont des motifs aniconiques dont la présence surprend à première vue dans une œuvre contemporaine des deux souverains qui furent les champions de la première restauration des icônes. D'autant plus que l'archevêque Théophile a été certainement favorable aux images, puisqu'il signa les

Actes du Concile de 787. Mais il s'agit peut-être d'une décoration antérieure au Concile de 787, et nous avons vu que la numismatique du règne de ces souverains et des autres empereurs iconodoules, pendant l'intervalle entre les deux poussées iconoclastes, ne fait apparaître aucune image religieuse.

À Sainte-Sophie de Salonique on a pu suivre la même méthode : maintenir des thèmes courants, sans se hâter de revenir aux images. A Sainte-Sophie de Salonique, comme dans les voûtes des niches sur la périphérie de la rotonde de Saint-Georges, dans la même ville, la mosaïque est une imitation de tapis ou d'un autre tissu historié. Dans ce qui reste de cette décoration, au bas du berceau, le décor est divisé en petits rectangles qui renferment alternativement des croix argentées à contour rouge et des feuilles vertes dressées. Le haut de la voûte présente actuellement une croix dans un médaillon sur fond or.

Quant à l'abside, la Vierge avec l'Enfant qui en occupe le milieu ne me paraît pas antérieure au IXe siècle (fig. 100, 101). On y reviendra donc au chapitre VIII. Mais de part et d'autre de cette figure, sur l'or du fond, on distingue les traces d'une grande croix qui occupait autrefois à elle seule, comme à Sainte-Irène de Constantinople, la conque de l'abside. On s'efforça de dissimuler cette croix lorsqu'on la remplaça par la Vierge.

Deux inscriptions, contemporaines des mosaïques du VIIIe siècle, se lisent sur les bords de la conque de l'abside. L'une au bas de cette voûte reproduit une prière qui invoque le « Seigneur Dieu de nos pères », pour appeler sa protection sur cette « maison » à la gloire de la Trinité. La prière est empruntée à l'office de la consécration des églises (Εὐκολόφιον τὸ Μέγα. Venise, 1898, p. 247, 301, 310, cf. M. Kalliga, *Die H. Sophia von Thessalonike*, Würzburg, 1935, p. 158). La deuxième





100-101 : Salonique, Sainte-Sophie. Théotocos avec l'Enfant dans l'abside (ensemble et détail). Photo Lykides, Salonique.

inscription court le long de l'arc qui précède la conque. Elle reproduit le psaume 64,5 et rejoint ainsi l'inscription de Sainte-Irène de Constantinople qui figure au même endroit et accompagne également une croix dans l'abside (cf. p. 316). Ce verset, on l'a rappelé, évoque la maison du Seigneur et magnifie sa sainteté [20].

Avant sa destruction définitive en 1922, l'abside de la Dormition à Nicée présentait la même superposition de deux sujets différents, qui eux aussi étaient les mêmes : une image de la Vierge avec l'Enfant y est venue, comme à Salonique, prendre la place d'une grande croix (fig. 100, 101). Et c'est de la même façon, sans toucher au fond or autour de la croix qu'ont procédé les mosaïcistes de Nicée, lorsqu'on leur ordonna de remplacer la croix par la Théotocos. Ils n'enlevèrent que les cubes qui correspondaient à la silhouette de la Vierge, et pour tout ce qui était au-delà se contentèrent de remplacer les cubes qui formaient les bras latéraux de la croix.

La croix à la Dormition de Nicée étant antérieure à une époque de restauration des images saintes, elle a toutes les chances d'être une œuvre des iconoclastes, comme celle de Sainte-Irène à Constantinople et de Sainte-Sophie de Salonique. On ne saurait en dire davantage sur sa date. Quant à la Vierge avec l'inscription qui l'accompagne, nous l'attribuons au IXe siècle et l'étudierons donc au chapitre VIII [21]. Les iconoclastes suivaient une tradition déjà ancienne lorsqu'ils invoquaient la croix « signe constantinien [22] » et garantie de la victoire. Ni les invocations de ce genre, ni le rappel de la vision constantinienne, ni le thème du triomphe sur les barbares ne sont particuliers aux empereurs iconoclastes. Le thème de la croix n'est donc pas à proprement parler un thème de l'art des empereurs iconoclastes, comme a pu le laisser entendre un article célèbre de Gabriel Millet que nous venons de rappeler. Les iconoclastes n'avaient simplement pas touché à ce culte et la distinction qu'ils firent sur ce point ne me paraît pas aussi surprenante qu'à leurs adversaires de l'époque. C'est par cette méfiance que se manifeste, semble-t-il, la mauvaise foi de ces adversaires orthodoxes, qui va jusqu'à l'accusation d'avoir détruit des croix. La popularité du signe de la croix chez tous les Byzantins était telle que douter de la sincérité des iconoclastes sur ce point, c'était contribuer à leur discrédit. C'est là l'intention qui a pu guider le patriarche Nicéphore lorsqu'il écrivait : « s'ils *feignent* d'adorer la figure de la croix… c'est pour ne point paraître bouleverser de fond en comble le culte entier de l'Église ». L'auteur semble déçu de ne pouvoir ajouter une accusation de plus à son réquisitoire et son argument – le culte de la croix n'est pas logique chez ceux qui rejettent les icônes – n'a rien de convaincant [23]. Sans connaître l'antécédent byzantin du VIIIe siècle, les protes-

tants du XVI[e] firent la même distinction, pour rejeter les images et maintenir la croix.

Grâce au témoignage parallèle – ce qui est rare – des monuments archéologiques, nous arrivons ainsi à mesurer le degré d'objectivité des polémistes iconodoules dans l'affaire des croix, et même à saisir, selon moi, la raison de leur écart de la vérité : en appliquant une méthode dont il a été question plus haut, ils cherchaient à assimiler les iconoclastes à des catégories d'hommes condamnables ou plutôt déjà condamnés en des occasions antérieures.

L'auteur de la *Vie* de saint Étienne le Nouveau a les mêmes partis pris, mais moins de connaissance de ces formules iconographiques. On lui doit ainsi un renseignement qui sûrement est exact, parce qu'il fait suite à d'autres, concordants. Je pense au passage de cette *Vie* que déjà nous avons évoqué rapidement (p. 310) et où il est dit que Constantin V fit disparaître sur le Milion les images des six conciles œcuméniques qui s'y trouvaient. Dans un chapitre précédent (p. 161), nous avons vu à quel cycle de figurations se rapportait cette peinture et à quelles autres interventions des empereurs orthodoxes et monothélètes faisait suite la décision de Constantin V. Comme il s'agissait d'une espèce de « confession de foi » par l'image d'un cycle des conciles, il était dans la tradition de l'époque d'apporter à ces images les corrections qu'imposait le début d'un règne, lorsque le nouvel empereur représentait une confession différente. Il semblerait normal qu'un iconoclaste remplaça les figurations des conciles avec personnages par d'autres qui seraient abstraites, et n'offriraient, comme celles de Bethléem, que des cadres architecturaux et des inscriptions. Mais comment lier aux convictions iconoclastes de Constantin V l'idée qu'il aurait eue, selon la

Vie de saint Éstienne le Nouveau, de remplacer les conciles par l'*image* « de son cocher favori » ?

On peut se demander si la *Vie* nous renseigne convenablement : pourquoi en effet cet iconoclaste choisit-il une image qui suppose la représentation d'un personnage ? Comment le portrait d'un cocher peut-il occuper autant d'espace que les six conciles qu'il avait à remplacer, selon la *Vie* ?. En fait, ces deux objections ne suffisent pas pour mettre en doute le renseignement de ce texte hagiographique qui ne pèche vraisemblablement que par la brièveté.

À la première question ma réponse a été autrefois [24] : les empereurs iconoclastes rejetaient les images religieuses, mais maintenaient les figurations du cycle impérial ; l'image du « cocher favori » au Milion devait donc se rattacher à ce cycle, et cela semblait d'autant plus vraisemblable que le Milion était l'endroit rêvé pour une propagande par l'image, que cette propagande fût religieuse ou gouvernementale. J'avais donc admis, à titre d'hypothèse, que l'image du « cocher favori » rentrait d'une façon quelconque dans la catégorie des représentations des jeux de l'hippodrome, qui figurait traditionnellement au répertoire de l'art impérial. Je suis toujours du même avis en ce sens que, sur les murs d'un édifice comme le Milion placé au départ des routes de l'Empire, l'image d'un cocher d'hippodrome n'était concevable que si elle se laissait rattacher à l'art monarchique. Mieux qu'avant je me rends compte aussi que, le thème des conciles étant un thème de l'art triomphal (cf. p. 128), et celui du cocher favori de l'empereur pouvant rejoindre ce thème (v. *infra*), on passait, au Milion, des images des conciles à celles des cochers de l'hippodrome moins difficilement qu'on aurait pu le croire. Pour imaginer les peintures qui figuraient le cocher favori de Constantin V, on peut suivre le témoignage de deux catégories de

monuments. Il y a d'abord les représentations des jeux de l'hippodrome en présence de l'empereur ou du consul. A Byzance, les reliefs de la base de l'obélisque de Théodose Ier en offrent le plus bel exemple[25]. Les sculptures à échelle réduite de certains diptyques consulaires du VIe siècle et de plusieurs oliphants du haut Moyen Âge traitent un sujet voisin sinon identique, le consul prenant la place de l'empereur sur les diptyques[26].

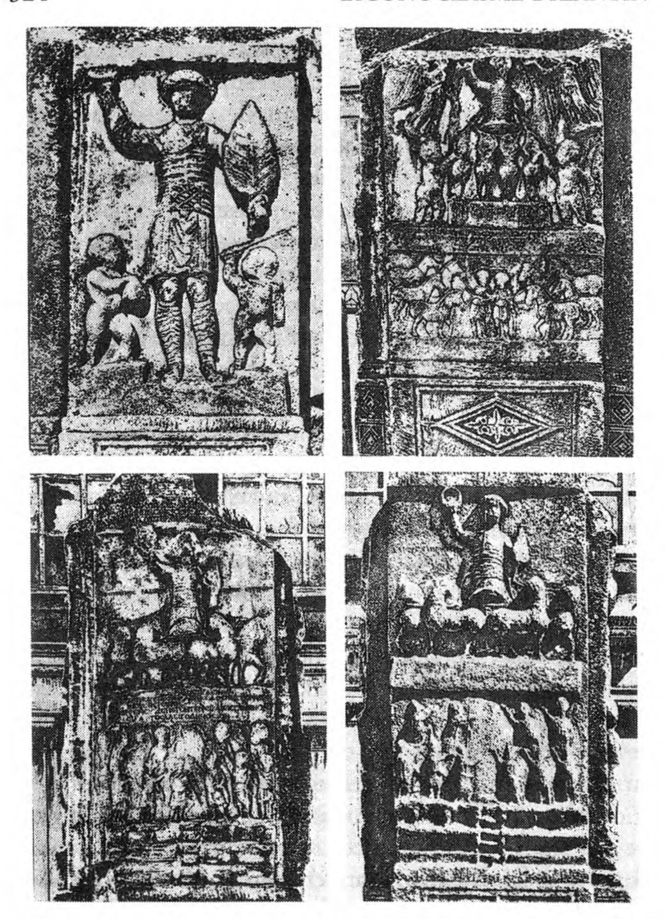
Enfin, la seule analogie, en peinture monumentale, nous est fournie par les fresques de Kiev (décoration des murs d'escaliers qui conduisent aux tribunes de la cathédrale Sainte-Sophie, vers 1037)[27]. Les peintures de Constantin V, au Milion, ont pu représenter « son cocher favori », dans le cadre d'un cycle de ce genre.

Mais il a pu y être question d'autre chose. En effet, Byzance connaissait aussi des représentations spéciales en l'honneur des cochers célèbres. C'est par dizaines que leurs statues se dressaient à l'hippodrome de Constantinople[28], et beaucoup d'épigrammes qui figuraient au pied de ces monuments honorifiques nous ont été conservées[29]. On possède même l'une de ces stèles, celle d'un cocher Porphyre[30], qui lui fut dédiée avec autorisation spéciale de l'empereur et qui, s'inspirant manifestement de la base de l'obélisque théodosien, réunit quatre images différentes composées à la gloire de ce cocher[31]. C'est à ce déploiement du thème des jeux de l'hippodrome ou du cocher célèbre en quatre épisodes, sur la stèle de Porphyre et sur la base de l'obélisque, qu'il faut penser en imaginant les peintures du Milion par Constantin V.

Il serait aventureux d'aller au-delà, dans le désir de reconstituer ces peintures, par exemple, en ce qui concerne leur iconographie possible. Mais il faut se rappeler les deux variantes connues de ce thème. La première et la plus répandue figure la course elle-même, les

chars qui se suivent sur l'arène, et les spectateurs ; au Milion, le cocher vainqueur et l'empereur (qui le couronne ?) ont pu être figurés dans le cadre d'une scène de ce genre. L'obélisque théodosien en offre un exemple complet, les fresques de Kiev n'en conservent qu'une partie : l'empereur, les autres spectateurs et les quatre chars au moment où ils apparaissent sur l'arène (la course proprement dite a dû se trouver parmi les scènes effacées).

La deuxième variante du même sujet le traite d'une façon plus abstraite : ce n'est pas le moment des courses qui est représenté, mais celui de l'acclamation du cocher vainqueur après la course, et d'autres compositions de caractère laudatif (fig. 102-105). La base de l'obélisque théodosien réussit à faire quatre sujets d'images du thème de l'hippodrome, en montrant successivement les courses proprement dites, l'accueil des barbares et deux épisodes liés à la « liturgie impériale », les quatre scènes n'ayant au fond qu'un seul thème, la glorification de l'empereur et de ses fils. Le sculpteur de la stèle honorifique du cocher Porphyre (avec M. Maricq, je crois qu'il s'agit d'un personnage antérieur au VIe siècle) réussit à glorifier ce héros de l'hippodrome en quatre images également et en se limitant aux sujets qui mettent en valeur *ses* triomphes. Nul monument lié aux jeux de l'hippodrome ne fait sentir mieux que ces reliefs l'importance symbolique que les Byzantins attachaient à la victoire sur la piste. En effet, toute l'iconographie en reflète l'imagerie triomphale. Sur le côté principal, c'est l'image en pied de Porphyre, debout et de face, tenant la couronne dans la main droite élevée en signe de victoire, et un grand rameau de palmier, dans la gauche – tandis que des putti lui remettent les attributs de sa qualité d'aurige[32]. Un autre côté de la stèle montre les écuyers des deux principaux « dèmes » de l'hippodrome, les Bleus et les Verts,



102-105 : Monument du cocher Porphyrios. Istanbul, Musée archéologique.

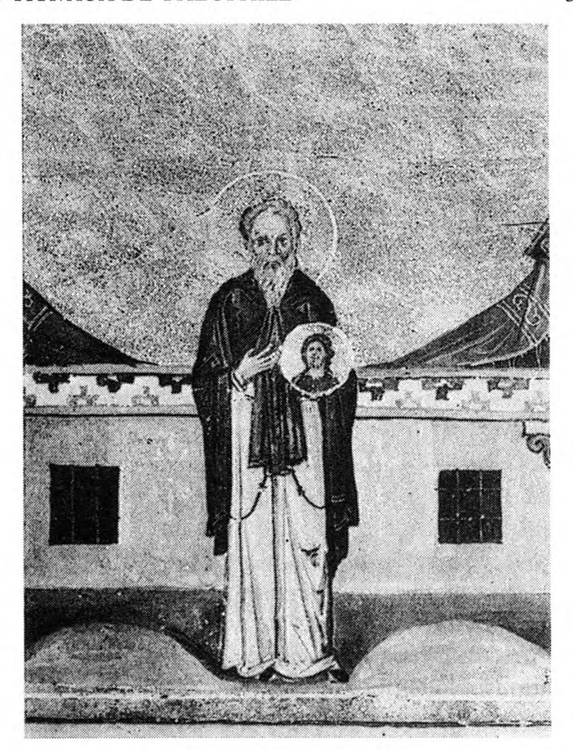
échanger les chevaux du char de Porphyre, et lui permettre d'emporter une double victoire, sur le quadrige des uns, puis sur celui des autres (ce qu'on appelait un *diversium*). La victoire double de ce genre, qui était un

exploit exceptionnel, est récompensée par les génies ailés qui, au haut du même relief, couronnent Porphyre monté sur son quadrige, tandis que deux putti retiennent ses coursiers. Couronnement idéal (pour faire comprendre ce caractère abstrait de la scène, l'artiste installe les chevaux du quadrige sur un socle, tel un groupe sculpté), cette image a pour complément deux compositions symétriques, sensiblement égales, qui montrent Porphyre sur son char acclamé par ses admirateurs. Il s'agit certainement des deux partis de l'hippodrome, les Bleus et les Verts, que citent les inscriptions de la stèle et qui ont applaudi aux victoires successives de Porphyre, conduisant les chevaux de chacun de ces partis. Les uns et les autres se tiennent, en deux groupes symétriques, sur le gradin supérieur de l'amphithéâtre ; un escalier traverse ces gradins en leur milieu.

Comme les représentations des jeux à l'hippodrome, du genre de ceux de l'obélisque de Théodose, ou de Sainte-Sophie de Kiev, la stèle honorifique de Porphyre nous montre comment une image de son cocher favori commandée par un empereur pouvait se présenter en un petit cycle de compositions distinctes et, à la rigueur, remplacer le cycle des conciles sur les murs d'un édifice comme le Milion. Soulignons d'autre part le lien qui unit l'iconographie triomphale du cocher à celle des empereurs. Il est inutile d'insister sur l'identité iconographique de l'image frontale de l'aurige Porphyre, debout dans son char et faisant le geste de la victoire, et des images impériales du même sujet : une monnaie de Constance II et une autre de Maurice [33], des tissus célèbres [34], donnant au souverain-cocher la même attitude, groupent les chevaux de la même façon et introduisent la même disproportion entre la taille du cocher, trop grand, et ses chevaux, trop petits. Comme Dionysos et Mithra dans les arts du Levant [35], le cocher triompha-

teur est honoré d'une image qui aurait pu être celle de son souverain. La dépendance par rapport à l'iconographie impériale se manifeste d'une manière plus évidente encore dans l'ordonnance des deux scènes d'acclamation. Les gradins de l'hippodrome, l'escalier du milieu et les figures qui acclament, groupées symétriquement et faisant toutes en même temps le geste consacré, ont leur pendant dans les reliefs de l'obélisque théodosien. Seulement, cette ordonnance qui sur l'obélisque est expliquée par la présence des empereurs dans leur loge, tout en haut de la scène, ne l'est plus lorsque l'acclamé se trouvait sur l'arène. Entre la réalité et le schéma iconographique de l'art impérial, le sculpteur choisit le second : habitué sans doute aux images des triomphes impériaux, il faut monter le quadrige plus haut que les sièges des spectateurs, et satisfait ainsi le sens de la hiérarchie dans l'image qui veut que l'acclamé soit au-dessus de l'acclamant.

On n'est pas certain que les Pères du Concile œcuménique de 787, lorsqu'ils énuméraient les sujets de peintures que les orthodoxes ne tolèrent pas [36], pensaient à des œuvres déterminées créées par les iconoclastes. Mais cela me paraît probable car, oubliant que des souverains parfaitement orthodoxes, bien avant les iconoclastes, toléraient des représentations de scènes de théâtre et d'hippodrome (par exemple sur les diptyques consulaires), ils condamnaient *expressis verbis* ce genre de figurations. Des exemples qui remontaient aux iconoclastes, comme les peintures du Milion, avaient pu leur dicter cette décision. Et un passage de la *Vie* de saint Etienne le Nouveau [37] (fig. 106) le confirme, puisqu'il nous dit expressément que Constantin V, qui détruisait les images du Christ et de la Vierge, conservait au contraire et soignait les images sataniques du théâtre, de l'hippodrome et de la chasse. Ce dernier texte ajoute : « s'il trouvait

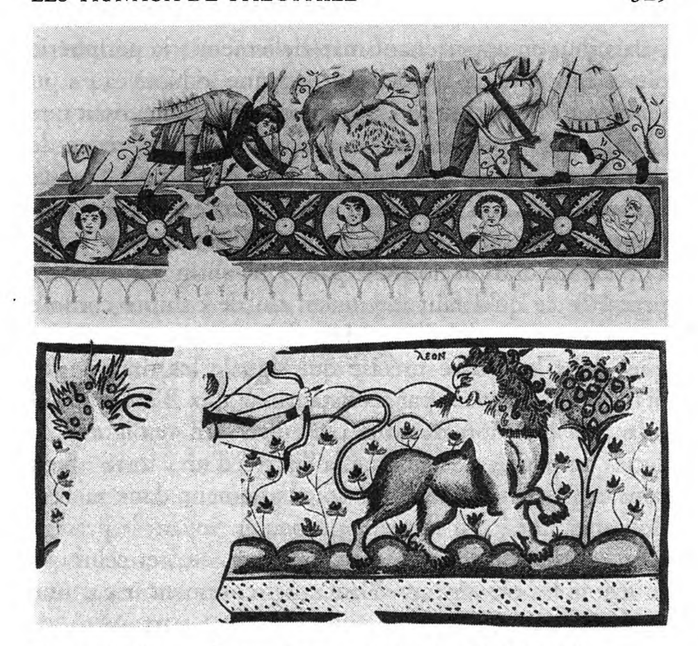


106 : Saint Étienne le Nouveau. Psautier de 1066, add. 19352, fol. 117. Londres, British Museum.

(ces images) dans les églises », et ce passage compromet un peu la valeur du témoignage de ce texte dans son ensemble, car les sujets de ce genre ne font pas partie du répertoire de la décoration des *églises* pré-iconoclastes. Nous verrons tout à l'heure comment, à la rigueur, on pourrait expliquer ce passage, si son auteur voulait nous dire effectivement que des scènes de théâtre et d'hippodrome avaient été représentées sur les murs des églises antérieures aux iconoclastes. En analysant la phrase de la

Vie, non pas grammaticalement certes mais psychologiquement, on pourrait supposer que les iconoclastes ne trouvaient effectivement dans les églises que les images du Christ et de la Vierge (Constantin V les détruisait), et celles des arbres, oiseaux et animaux, qu'il conservait et nettoyait. Tous les autres sujets mentionnés dans la même phrase, introduits par μάλιστα, n'auraient été ajoutés que pour compléter la liste typique des thèmes favoris des iconoclastes (de ceux qu'ils ont pu « conserver et nettoyer », mais en dehors des églises).

Cependant, si l'on admet que la *Vie* de saint Étienne le Nouveau a bien voulu dire ce qu'elle affirme et que son auteur parlait en connaissance de cause, il y aurait à évoquer, pour justifier son allusion à des scènes de théâtre, de chasse et d'hippodrome, *dans des églises*, les quelques monuments et textes que voici [38]. Les scènes de chasse et de pêche sont mentionnées comme sujets de décor, dans le chœur des églises, vers 400, à Constantinople [39]. Deux décorations de Rome, antérieures, mais disparues, montraient des scènes de pêche, au pied de figurations religieuses : S. Constanza (coupole), Oratoire du Monte Giustizia (abside) *(Bull. arch. crist.* 1876, pl. VI, VII). Des chapelles de Baouît étaient décorées de fresques, où des scènes de chasse (fig. 107, 108) se mêlaient aux images religieuses. Ces peintures sont antérieures à l'Islam. Enfin, il y a un exemple conservé de peintures de ce genre (scènes d'hippodrome, de chasse et même de théâtre) sous le toit d'une église médiévale : ce sont les fresques du XIe siècle à Sainte-Sophie de Kiev, qui déploient même ce cycle d'une façon détaillée [40]. A relever notamment la présence des scènes ou groupes de scènes que voici : course de chars à l'hippodrome en présence de l'empereur, de l'impératrice et de leur suite ; représentation théâtrale, exhibition de mimes et d'acrobates, musiciens divers, chasse à cheval et à pied en de



107-108 : Baouit, Égypte. Fresques de la chapelle XXXVII.

nombreux épisodes. Ces fresques décorent les cages des deux escaliers qui conduisent aux tribunes, où la famille princière se tenait pendant les offices. Cette fonction expliquerait la présence d'un cycle princier dans les locaux qui servaient d'accès aux tribunes. Or cet aménagement singulier qui introduisait le palais sous le toit de l'église a bien des chances de reproduire un modèle constantinopolitain (qui fournit en tout cas les thèmes de l'iconographie des scènes des escaliers de Sainte-Sophie de Kiev) : à Sainte-Sophie de Constandnople, à l'église des Blachernes et ailleurs, la place des empereurs ou des impératrices était également dans les tribunes, et des locaux adjacents y étaient réservés aux souverains et faisaient donc partie du

palais tout en appartenant matériellement à la périphérie d'une église [41]. La *Vie* de saint Étienne le Nouveau a pu se référer à des exemples de ce genre, lorsqu'elle disait que Constantin V conservait et « nettoyait » des scènes de théâtre, de chasse, et d'hippodrome, qu'il trouvait dans les églises. On aurait pu penser plus spécialement aux Blachernes [42] où cette *Vie* mentionne expressément des travaux de décoration nouvelle par Constantin V [43], et c'est peut-être ce qu'il faut retenir en fin de compte comme hypothèse très plausible. Mais il faut bien se rappeler que, dans la phrase précise qui signale les thèmes des peintures ordonnées par Constantin V aux Blachernes, il n'est pas question de tous ces sujets qui rejoignent le cycle impérial. S'agit-il d'ailleurs d'un texte bien conservé ? A-t-il été rédigé soigneusement dans sa version ancienne ? On se méfie un peu en voyant le passage où il est question des scènes de théâtre, etc., et celui qui concerne les travaux aux Blachernes commencer par une énumération des mêmes sujets : d'une part δένδϱα, ὄϱνεα, ζῶα ἄλοΥα et de l'autre δένδϱα ὄϱνεα, θνϱία, ce qui pourrait indiquer précisément que les deux passages se rapportaient aux Blachernes, où cycles d'église et cycles de palais pouvaient voisiner plus facilement qu'ailleurs.

On peut se demander si, dans la série des images du cycle impérial que les basileis iconoclastes avaient maintenue, ils n'avaient pas représenté – d'une façon qu'on ignore – un sujet, qui pouvait leur paraître central, à savoir leur lutte victorieuse contre les icônes : ne s'attribuaient-ils pas le mérite d'avoir libéré définitivement l'Empire – ou l'univers tel qu'ils continuaient à l'imaginer, c'est-à-dire égal à l'État qu'ils gouvernaient – des méfaits de l'idolâtrie [44] ? Un texte de la sixième session du Concile de 787 [45], qui condamne cette prétention des basileis iconoclastes comme un blasphème (le Christ

ayant accompli cette œuvre de la destruction du paganisme), énumère ensuite ceux des actes des empereurs qui sont conformes aux attributions des souverains et qui peuvent faire l'objet soit d'acclamations soit de peintures, murales et portatives. Cette fois, on évoque directement les sujets de l'imagerie impériale qu'on connaissait en 787 et que les orthodoxes ne désapprouvaient pas : il faut croire qu'ils la connaissaient par des œuvres qui honoraient un basileus iconoclaste, Léon III ou Constantin V (car pour un empereur orthodoxe les iconodoules n'auraient pas à faire la distinction entre les sujets liés à une activité impériale qui regarde la religion, et les autres ; or la liste qui suit ne maintient que les activités étrangères à la religion). Ces sujets que les empereurs iconoclastes ont dû faire représenter étaient, d'après cette liste, les victoires dans les guerres, la soumission des barbares, les efforts dans le gouvernement civil, les conseils que président les empereurs, les trophées accumulés, les arrangements et accords en politique extérieure et intérieure, les travaux d'urbanisme. Cette liste ne cite pas le thème de la lutte contre l'idolâtrie ou contre les icônes.

C'est à propos de toutes ces figurations, qui supposaient évidemment des représentations de l'empereur lui-même et d'autres personnages, comme à propos des effigies impériales sur les monnaies des iconoclastes, qu'on revient inévitablement à la question que se posaient, avec une surprise feinte ou sincère, les iconodoules, leurs adversaires : pourquoi avoir combattu avec tant d'acharnement les images religieuses, si on entendait ne pas s'opposer aux images impériales ni même au culte que régulièrement on continuait à leur rendre à Byzance, en prolongeant sur ce point un usage de l'État romain [46] ?

Il faut se dire que l'inconséquence qu'on dénonçait ainsi chez les iconoclastes devait paraître plus frappante à une époque où les images impériales semblaient bien

plus apparentées aux icônes religieuses qu'elles ne le sont à nos yeux : les Byzantins les rapprochaient constamment à cause du caractère sacré qui conjointement les opposait au reste des images possibles. Pour les Byzantins orthodoxes, les empereurs Iconoclastes établirent une séparation artificielle entre deux groupes d'images apparentées, et ils essayèrent d'expliquer cette anomalie en partant de ce qui était fermement établi depuis des siècles, à savoir les images impériales et leur signification. Chacun savait que l'empereur envoyait ses images à des princes vassaux et plus ou moins dépendants de son autorité, qu'il en envoyait d'autres dans les villes de province et les capitales étrangères, lors de son avènement. On savait que les ambassadeurs du basileus emportaient avec eux, auprès des cours étrangères, une image du souverain qu'ils représentaient dans le pays de leur ambassade, image qui remplaçait en quelque sorte le basileus ; accepter ces portraits officiels c'était reconnaître l'avènement ou le pouvoir suprême de tel empereur, et au contraire les insulter et les refuser c'était rompre avec l'empereur et l'Empire ; effacer son effigie c'était procéder à une *damnatio memoriae.*

Or sachant tout cela, et aussi que l'empereur régnait et gouvernait au nom du Christ, ou mieux qu'il gérait pour lui l'Empire chrétien, des Byzantins pouvaient très normalement se demander si les basileis iconoclastes n'étaient pas de ces princes qui, vassaux d'un seigneur, rejettent les portraits officiels de celui-ci, les insultent et leur font subir une *damnatio memoriae*, pour proclamer qu'ils rompent le contrat qui les liait à leur prince-suzerain. Cela signifierait qu'ils reprenaient en quelque sorte leur indépendance vis-à-vis du Christ, jusque-là leur Seigneur suprême. Et on ajoutait, sans trop d'invraisemblance si l'on se place dans cette perspective, que cette espèce de révolte des empereurs iconoclastes avait pour

but de « remplacer » le Christ dans cette fonction de souverain autocrate et de s'affirmer monarques véritablement absolus.

C'est à quoi pensait évidemment l'auteur du texte[47] lu au Concile de 787, qui affirma que les empereurs hérétiques prétendaient achever l'œuvre du Christ sur terre et niaient ainsi sa puissance illimitée ; ou l'auteur de la *Vie* de saint Etienne le Nouveau, qui disait que Constantin remplaçait les images sacrées des conciles par sa propre effigie ; ou bien encore le patriarche Nicéphore qui reprenait l'accusation formulée au Conçue de 787, et, encore un peu plus tard, les trois patriarches d'Orient (dans leur lettre à Théophile) lorsqu'ils accusaient directement cet empereur de *remplacer* les images du Christ par les siennes propres, et d'adorer ces dernières *à la place* des images du Christ. Ces accusations étaient doublées, dans le dernier de ces textes, par des anecdotes qui faisaient dire à tel souverain iconoclaste lui-même qu'il répudiait le pouvoir du « Christ-empereur » et entreprenait d'assurer lui-même le pouvoir absolu sur terre. On opposait enfin ces souverains iconoclastes à leurs devanciers, les bons empereurs orthodoxes, en commençant par Constantin, qui reconnaissaient la souveraineté effective du Christ seigneur des hommes et des anges, c'est-à-dire roi de la terre et des deux. Constantin en particulier – loin de rejeter les images du Christ, son souverain – faisait frapper des médailles où l'on voyait, rapprochés, le Christ et Constantin, l'un en suzerain de l'autre, et celui-ci en serviteur de celui-là.

Nous parlerons plus longuement de cette image monétaire dans un autre chapitre. Nous croyons qu'elle n'a jamais existé, et qu'elle a pu être inventée en partant des monnaies de Justinien II. Nous soupçonnons aussi cette façon de présenter les empereurs iconoclastes en « Christomaques » de ne pas correspondre à la réalité. Si

peu que nous soyons informé sur ces basileis, il suffit de rappeler, pour émettre ces doutes, le culte qu'ils ont continué à vouer à la croix du Christ, instrument de la victoire impériale[48], et le fait qu'ils l'ont figurée sur leurs monnaies, accompagnée des mots *Jésus-Christ nica*[49]. On ne voit pas un prince révolté contre la souveraineté du Christ et rompant avec la tradition constantinienne prendre pour emblème la croix triomphale, avec les mots de la vision du Pont Milvius. La doctrine des iconodoules, surtout de ceux du IXe siècle, ne saurait donc être utile pour expliquer tous les actes des basileis iconoclastes.

Mais elle n'est pas sans intérêt pour autant, et nous servira même lorsque nous aurons à parler du « Triomphe de l'Orthodoxie », car les vainqueurs de 843 connaissaient cette théorie et définissaient leur propre attitude en antithèse avec celle des princes « Christomaques ». Si, comme nous pensons, il n'y a pas eu de Christomaques véritables parmi les iconoclastes, leurs adversaires orthodoxes les imaginèrent sous *ces* traits parce que eux-mêmes, avant et après la crise iconoclaste, ils se servirent de l'image du Christ pour souligner leur soumission à son pouvoir suprême. Du rejet de ces images ils conclurent au refus de reconnaître la suzeraineté de celui qui y était représenté.

Pour comprendre l'attitude des iconoclastes byzantins, qui écartaient les images sacrées, mais maintenaient les scènes de l'art impérial, c'est moins la notion de « christomachie » qu'il faudrait évoquer que l'exemple de leurs contemporains et voisins, les Arabes musulmans. Toute question d'influence mise à part, considérons les œuvres d'art des califes omeyyades, du point de vue qui nous intéresse actuellement. Entre 690 environ et 750, c'est-à-dire à l'époque où se prépare et s'installe l'iconoclasme impérial, les califes omeyyades construisent et décorent

abondamment plusieurs sanctuaires tels le Dôme du Rocher, à Jérusalem, décoré sous Abd el-Malek, ou la grande mosquée de Damas légèrement postérieure. L'art des califes ne tolère aucune image d'un être vivant quel qu'il soit : ni homme, ni animal, ni oiseau. A côté d'ornements abstraits aussi somptueux qu'on voudra, on admet des paysages qui imitent la nature mais où la réalité, rendue très scrupuleusement, n'est représentée que par les plantes et les eaux, ou par des édifices. On va jusqu'à figurer l'œuvre des hommes – maisons, palais, villes entières, mais qui semblent abandonnés par leurs habitants ; de même qu'aucune bête, aucun oiseau ne hante les bosquets et jardins où les artistes s'en sont donnés à cœur joie pour imiter la moindre particularité d'une espèce végétale et même les caractères d'une plante individuelle.

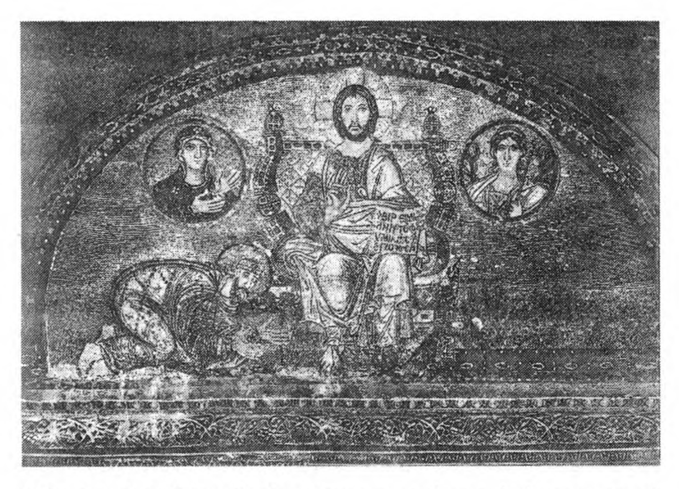
La vérité de ces images florales, dans le décor des mosquées omeyyades, et en particulier de la grande mosquée de Damas, ne serait probablement pas possible, si les mêmes artistes n'avaient pas à décorer aussi les palais des califes, où la défense de figurer l'homme et les êtres vivants ne jouait plus (fig. 109,110, 111, 112) : on y retrouve, chez les musulmans contemporains, une coupure qui rappelle la distinction que les iconoclastes faisaient entre imagerie religieuse et imagerie impériale. Chez les Omeyyades, la coupure était plus nette. D'abord parce que, au palais, ils ont admis n'importe quelles images et notamment un grand nombre de personnages, dans des scènes de tous genres jusqu'aux plus intimes voire libertines [50] ; et que, inversement, du sanctuaire ils ont exclu très radicalement, et dès avant 690 [51], toute figuration d'êtres qui respirent. La netteté de la coupure, entre art de palais et art de sanctuaire, est illustrée d'une façon instructive par le décor sculpté des façades de Mchatta [52] : tandis que l'ordonnance générale



109-110 : Quirbet el-Mafjar, Jordanie. Jordanie. Mosaïque de pavement et revêtement en stuc d'un socle de salle de bains. D'après Quart. Antiq. Palest.



111 : Kusejr'Amra. Bains omeyyades. Fresque dans une voûte. D'après Creswell.



112 : Istanbul, Sainte-Sophie. Tympan au-dessus de la porte impériale. Photo Byz. Inst. Whittemore.

y est la même partout, les motifs ornementaux sont exclusivement floraux dans la partie de la façade qui correspond à la mosquée du château, et ils s'enrichissent de quelques animaux et monstres, voire de petits personnages, dans la partie de la même façade qui se trouve en dehors du sanctuaire et appartient donc exclusivement à la demeure princière. Théoriquement aussi, je pense, la séparation du profane et du sacré est plus nette, dans l'œuvre artistique des musulmans : côté profane, ils n'ont pas connu d'art monarchique tel qu'il était dans les grands empires païens, Perse et Rome, où il constituait un domaine intermédiaire entre le religieux et le profane. Byzance, qui l'avait hérité de l'Empire païen, le pratiquait encore à la veille de l'iconoclasme, et on pouvait se demander, comme le firent les iconoclastes, s'il fallait le considérer ensemble avec l'art proprement religieux, et soit maintenir les deux soit les supprimer simultanément. Autrement dit, si pour les Arabes tout l'art qui évoquait les princes et la vie au palais tombait naturellement dans le domaine du profane et pouvait être traité comme tel, à Byzance cela pouvait ne pas paraître aussi simple : il suffit de rappeler la vénération que, indubitablement, on continuait à y accorder aux images des empereurs [53]. Il y avait là, pour les iconoclastes byzantins, un problème, qui ne se posait pas aux musulmans, et que les basileis tranchèrent de la façon qu'on sait : ranger l'art impérial avec les arts profanes, et le maintenir ainsi, malgré la contradiction qu'il y avait, en ce cas, à exiger une vénération des images impériales. Cette vénération était-elle vraiment exigée, d'ailleurs, comme l'affirment les polémistes orthodoxes qui tenaient à leur comparaison de Constantin V avec Nabuchodonosor [54] ? L'impression générale est que les manifestations extérieures du culte des images impériales allaient en s'atténuant ou en se raréfiant, à Byzance, et il se pourrait que la coupure entre

art religieux et art profane établie par les empereurs iconoclastes témoignât d'un degré avancé de cette évolution, au VIIIe siècle, l'art impérial étant déjà passé au profane à cette date. On mesurera mieux les progrès de cette évolution en l'observant à une époque plus avancée, au XIe siècle par exemple, lorsqu'on se permettra de confectionner des images des distractions de l'empereur, chassant le petit gibier ou contemplant des danseuses [55]. Il est probable que du temps des basileis iconoclastes on n'en était pas encore là, et que l'art du palais n'était pas encore sécularisé au point où il le fut plus tard, lorsqu'on étendit son domaine à la représentation des scènes familières et presque intimes de la vie des empereurs. Contrairement à celui des Omeyyades qui, reprenant sans doute une tradition de la Cour sassanide, reflétait tous les aspects de la vie palatine et surtout les réjouissances du prince, l'art traditionnel du palais byzantin n'allait certainement pas aussi loin, quant aux thèmes profanes. En raison même de ses antécédents, qui le liaient au sacré et qui n'étaient pas encore rompus, au VIIIe siècle, il excluait de son répertoire les sujets qui ne concernaient pas la vie publique de l'empereur et reflétaient, comme chez les musulmans et les Sassanides, sa vie privée. Autrement dit, des deux arts *princiers* contemporains, le byzantin et l'omeyyade, les deux également ouverts à la figuration de personnages et d'êtres vivants de toute sorte, celui de Constantinople devait disposer d'un répertoire plus restreint que l'art des califes de Damas, et cela en raison de la tradition qu'il prolongeait d'un art symbolique de la monarchie d'inspiration divine, tandis que l'art des résidences califales n'était fait que pour le plaisir des princes. Malgré la disparition des monuments des iconoclastes, on peut être certain qu'au palais impérial des VIIIe et IXe siècles, on ne pouvait trouver aucun de ses sujets des palais omeyyades : baigneuses

et danseuses des fresques de Kusejr 'Amra [56] ; banquet du prince, comme dans ce même château [57] ; femmes nues alignées, comme aux châteaux de Kusejr 'Amra et de Khirbet el-Mafjar [58]. Non seulement aucun monument byzantin d'époque iconoclaste ne nous montre d'image de ces catégories, mais les iconodoules ne les citent – et ils n'auraient pas manqué de le faire, – ni parmi les images de l'art impérial qu'ils considèrent favorablement [59], ni parmi les images favorisées par les iconoclastes, qu'ils dénoncent comme impies. Les premières, de caractère triomphal ou gouvernemental, font partie du cycle impérial habituel ; les secondes (théâtre, cirque, chasse) appartiennent aussi à l'art officiel d'origine romaine (cf. par exemple, les diptyques consulaires). Les arts du palais, byzantin et omeyyade, pouvaient, par contre, avoir en commun beaucoup d'autres éléments, et notamment des images du prince debout (Qasr el-Heir et Khirbet el-Mafjar : sculptures de façade) [60] ou trônant seul ou flanqué d'acolytes (cf. fresque à Kusejr 'Amra) [61], des chasses princières (fresques à Kusejr 'Attira [62] et à Qasr el-Heir) [63], des princes à cheval (stucs à l'entrée de Khirbet el-Mafjar et à Qasr el-Heir) [64], des animaux et oiseaux (nombreux exemples peints et sculptés à Kusejr 'Amra [65], Qasr el-Heir [66], Khirbet el-Mafjar [67], Mchatta [68]) au milieu de plantes (dans tous ces palais) [69], et nous verrons même que certains de ces sujets ont été favorisés par les iconoclastes, jusque dans le décor des églises.

On serait donc en droit d'admettre que l'art de palais, sous les iconoclastes, devait ressembler assez à celui des résidences omeyyades, non pas parce qu'il l'imitait, mais parce que les créateurs de l'art des résidences omeyyades avaient puisé abondamment aux sources byzantines, plus ou moins contemporaines, et qu'ils trouvaient principalement en Syrie, mais peut-être aussi à l'intérieur de

l'Empire diminué depuis les conquêtes musulmanes, et jusqu'à Constantinople. En principe, c'est le byzantin qui aurait dû expliquer l'omeyyade. Mais la disparition des œuvres iconoclastes nous oblige à procéder dans le sens inverse, et, une fois établie la parenté des deux arts princiers contemporains, nous pouvons nous servir des œuvres conservées des Omeyyades pour imaginer un peu mieux les monuments disparus de Constantinople. En ce qui concerne le *palais* de Constantinople, nous pouvons en profiter seulement pour une période plus avancée parce que des travaux d'art ne nous y sont signalés que pendant le règne de Théophile. Mais il se trouve que la décoration des châteaux omeyyades peut aussi nous aider à imaginer le décor iconoclaste des églises, c'est-à-dire celui que les iconoclastes adoptaient dans les locaux à fonctions religieuses. Dans cette série également, nous n'avons plus aucune œuvre originale conservée. Il n'est pas douteux, en effet, qu'aucune décoration monumentale ne saurait illustrer mieux que les mosaïques de la grande mosquée de Damas les deux textes grecs qui décrivent les peintures iconoclastes et qui y relèvent des représentations d'arbres qui, disent-ils, transforment les églises en vergers [70]. Les images admirables d'arbres de toutes les espèces, à Damas [71], et quelques autres, au Dôme du Rocher, à Jérusalem [72], auraient pu faire penser à un verger, elles aussi.

Seulement les mêmes descriptions byzantines parlent d'oiseaux et d'animaux, et cela nous amène à d'autres monuments apparentés. Ce sont notamment les mosaïques de pavement, à peine plus anciennes, de plusieurs églises de la Transjordanie, c'est-à-dire de monuments de la région où allait apparaître l'art omeyyade, et qui donnent une certaine idée des sources chrétiennes locales de celui-ci. Ces mosaïques qui décorent des églises – comme plus tard les peintures semblables des

iconoclastes de Constantinople – réunissent pour figurer le Paradis de nombreuses représentations de plantes et notamment d'arbres fruitiers d'espèces différentes, et d'animaux, d'oiseaux, aussi variés et aussi soigneusement caractérisés [73] (fig. 80-83). Il n'est pas douteux que la parenté de ces mosaïques de pavement et des peintures murales (peut-être en mosaïques) des sanctuaires iconoclastes tient à l'origine commune de leur art et à ce que les empereurs iconoclastes, qui substituaient ce genre de décoration aux sujets iconographiques qu'ils détruisaient, n'inventaient rien de nouveau, mais s'appuyaient sur une tradition également chrétienne. Les pavements des églises de Transjordanie nous en offrent des versions qui, étant presque contemporaines, nous donnent probablement une idée assez exacte des modèles utilisés par les peintres iconoclastes de Constantinople. Compte tenu de l'écart de style et de technique qui pouvait distinguer les mosaïques de Palestine de celles de Byzance, après l'invasion musulmane, les « vergers » des églises décorées sous Constantin V peuvent être imaginés le mieux à travers les mosaïques du Mont-Nébo ou de Madaba [74]. Ce qui ne signifie nullement qu'un lien direct existait entre ces décorations. Dès le IVe siècle, il y a eu, dans les églises, des décorations murales qui imitaient le jardin paradisiaque, et c'était même sans doute le thème le plus ancien qu'on essaya de développer sur les murs d'une église, lorsqu'on eut l'idée de donner à ces décorations une signification religieuse. C'est ce que certifient des traces de fresques relevées au bas des murs de la basilique primitive d'Aquilée [75] et de celle de Concordia Sagittaria, près de Venise [76].

Sans parler des tombeaux et hypogées divers où le jardin paradisiaque était un thème courant, on en retrouve un souvenir dans les chapelles de Baouît où des plantes s'élèvent en partant du socle, qu'il n'y ait pas ou

qu'il y ait des figures de saints pour peupler ce Paradis [77] (la version sans figures assurant la continuité de la tradition observée depuis Aquilée). L'abside célèbre de Saint-Apollinaire in Classe reprend le même thème, qu'on y limite, certes, à l'abside, mais en l'enrichissant en même temps par des oiseaux et des animaux qui viennent prendre place au milieu des plantes. C'est le thème du Paradis, commun à ces décorations murales d'églises très anciennes et aux pavements des basiliques de Transjordanie qui nous avaient conduit aux abords immédiats de la période iconoclaste. Il y a toutes les chances pour que, repris dans les décorations des églises iconoclastes, les mêmes motifs y aient servi à illustrer les mêmes sujets paradisiaques. Il ne s'agissait donc pas d'une innovation « hérétique », ni même d'une reprise d'une tradition d'autrefois abandonnée depuis. Le fait que l'un des textes dirigés contre les iconoclastes signale, comme un de leurs procédés typiques, celui de conserver et de rafraîchir les figurations de plantes et d'animaux évoque probablement un cas qui se reproduisit souvent : au milieu du VIIIe siècle à Byzance, il devait y avoir beaucoup d'églises antérieures aux iconoclastes décorées de ces motifs « paradisiaques ». C'est la crise iconoclaste probablement – à cause de la faveur que ces décors trouvaient auprès des iconoclastes – qui les aura fait disparaître entièrement de la pratique byzantine ultérieure. Il semblerait, d'autre part, qu'avant le déclenchement des persécutions iconoclastes, les églises entièrement tapissées d'images religieuses devaient être plutôt rares [78] pour Constantinople et les provinces voisines, il n'y a que le texte anti-iconoclaste dont nous nous servons ici, qui atteste (indirectement) leur existence, confirmée d'un autre côté par la décoration murale d'une église du VIe siècle en ruine, à Perustica en Thrace près de Philippopoli [79]. Ce que faisaient détruire les empereurs iconoclastes – en dehors des

icônes mobiles – c'étaient surtout des images du Christ, de la Vierge et de quelques saints qu'on figurait dans les absides et au-dessus des entrées, ainsi qu'en ex-voto isolés, comme à Saint-Démétrios à Salonique ou à Santa Maria Antica à Rome. Le même texte anti-iconoclaste ne dit d'ailleurs rien d'autre en affirmant que les empereurs iconoclastes faisaient disparaître les *images du Christ et de la Vierge* et, au contraire, conservaient et rafraîchissaient les représentations de plantes et d'animaux.

Tout compte fait, on ne devrait donc pas relever beaucoup de créations nouvelles dans ce que les iconoclastes firent représenter sur les murs des églises, et cela s'accorde avec l'idée qu'ils se faisaient de leur activité : non pas proposer un art nouveau qui serait meilleur que celui qu'ils supprimaient, mais seulement effacer les images qui conduisaient à l'idolâtrie, – programme qui, n'ayant pas de contrepartie positive, favorisait évidemment le maintien de ce qui n'était pas entaché de paganisme idolâtre. Rien n'empêchait, de ce point de vue, que fussent maintenues les croix (et les empereurs eux-mêmes en montrèrent l'exemple, en installant la croix sur la porte de leur palais, et en multipliant ses reproductions sur leurs monnaies), ou encore que dans les églises on représentât le jardin du Paradis, avec ses arbres, ses animaux et ses oiseaux.

C'est là qu'il devient intéressant de comparer à nouveau l'expérience byzantine à celle de l'art omeyyade, contemporain. Nous avions observé tout à l'heure que, dans leur partie princière-palatine, les deux arts déployaient des cycles semblables d'images tirées de la vie du prince, le cycle byzantin, chargé de symboles, étant plus restreint et moins souple que le cycle musulman. Une comparaison analogue appliquée à la contrepartie religieuse des deux arts fait apparaître, au contraire, une richesse et une liberté plus grandes du côté

byzantin. Car les musulmans écartaient de leurs mosquées l'image de tout être qui respire, tandis que les Byzantins iconoclastes ne bannissaient de leurs églises que les représentations iconographiques, et par conséquent s'autorisaient à y maintenir oiseaux, bêtes et, en principe, même des personnages « profanes ». Autrement dit, la coupure passe à des niveaux différents en frappant de l'interdit une partie plus ou moins grande des sujets possibles, la « zone » des animaux et oiseaux, chère aux deux arts, étant comprise dans la part attribuée aux églises mais laissée en dehors des mosquées. Ce qui fait que, pour imaginer une décoration iconoclaste d'*église*, on ait à citer des analogies musulmanes du côté des œuvres *palatines* des Omeyyades.

Considérées dans leur ensemble, les comparaisons auxquelles nous avons procédé, entre art omeyyade et art iconoclaste byzantin, nous ont rendu des services notables. Elles font apparaître l'analogie de ces deux expériences contemporaines, qui l'une et l'autre restreignent le domaine de l'art des sanctuaires, mais l'une et l'autre également pratiquent un art du palais auquel ne se rapportent pas les interdictions qui concernent l'art des églises et des mosquées. Les mêmes comparaisons nous montrent cependant les limites de cette parenté, et cette discrimination fait mieux comprendre les intentions d'ordre religieux qui se cachent derrière chacune de ces expériences artistiques contemporaines, poursuivies dans deux camps ennemis, mais qui s'observaient.

Les orthodoxes, qui, au IXe siècle, c'est-à-dire longtemps après les débuts de la lutte contre les images, accusaient les iconoclastes d'inconséquence, vraisemblablement parce que cela leur permettait d'accuser les empereurs hérétiques de « Christomachie », n'auraient pas dû trouver illogique – comme ils le firent – la prohibition des images du Christ et des saints, et le maintien des images princières.

Cette distinction était également admise par leurs contemporains musulmans qui, sans avoir à s'opposer à la souveraineté suprême du Christ, admettaient parfaitement la même prohibition d'une partie seulement des sujets imaginables. Et si la part interdite n'est pas la même, cela tient évidemment à ce qu'on entendait combattre par ces interdictions. L'ennemi pouvait être le même, pour les chrétiens de Byzance et les musulmans du califat : c'était l'idolâtrie. Mais chez les Arabes, un passé tout récent pouvait faire craindre son retour sous les formes les plus variées et les plus élémentaires, semblables à celles qui menaçaient constamment le monothéisme juif des temps bibliques les plus anciens. Aussi, la propagande juive aidant, sinon le Qoran, du moins la Tradition dès avant 700 se montra impitoyable à l'égard de toute image d'un être vivant, de tout ce qui théoriquement pouvait se prêter à une transformation en idole qu'on adorerait à la place ou à côté de Dieu. La facilité avec laquelle – on l'a rappelé p. 288 – les peuples convertis à l'Islam, même plus tard, se laissaient tenter par le désir d'« animer » une image, pour en faire un usage magique, montre bien que le monothéisme islamique pouvait être mis en péril constamment. Or il n'en était pas de même à Byzance, où un retour à l'idolâtrie ne pouvait se concevoir que par une déviation radicale et improbable de la vénération des images du Christ, de la Vierge et des saints. Une expérience d'un millier d'années immunisait semble-t-il, les populations grecques contre les menaces d'un retour à l'adoration d'effigies de *zôdia*, et c'est pourquoi chez aucun iconoclaste byzantin, il n'a été question de prohibition d'images autres que celles du Christ et des saints. Certes une imagerie à fonctions magiques n'a jamais cessé d'exister quelque part, et on en connaît des exemples à travers toutes les époques byzantines ; on se souvient

aussi de la tendance du peuple d'« animer » les statues antiques qui se dressaient à Constantinople et qu'on croyait habitées par des démons, généralement malveillants, parfois doués d'un don prophétique[80]. Mais toutes ces croyances et traditions légendaires, si elles reflètent une certaine forme de religiosité élémentaire chez les populations byzantines (et on pourrait admettre qu'elles devaient être plus puissantes encore au fond de l'Asie Mineure, dans les milieux qui ethniquement n'étaient pas grecs), ne s'étaient jamais élevées au-delà d'un folklore religieux que l'Église, en le combattant mollement, n'avait pas eu à redouter. Le seul domaine où ces croyances pouvaient inquiéter le monothéisme chrétien était celui de la vénération des icônes du Christ et des saints, et c'est la raison pour laquelle les iconoclastes n'avaient pas, comme les musulmans, à étendre leurs prohibitions d'images aux représentations de tous les êtres vivants.

À en croire la seconde lettre du pape Grégoire II à l'empereur Léon III, celui-ci avait non seulement fait détruire des images religieuses, dans les églises, mais leur avait substitué déjà des représentations profanes et notamment des images de musiciens ou de musiciennes[81]. Il est vrai que l'authenticité de ce texte fut contestée, mais, sinon Léon III, son fils Constantin V a certainement pris des initiatives semblables (v. *supra*), et l'on peut donc affirmer que l'art des empereurs iconoclastes, qui nous occupe dans le présent chapitre, a fait son apparition dès les débuts de la crise. Mais les temps étaient durs, pour Byzance, pendant toute la première moitié et au milieu du VIIIe siècle, et l'état de guerre constant, les difficultés financières qui ne l'étaient pas moins, ont dû empêcher un essor plus marqué des activités artistiques patronnées par les empereurs iconoclastes et dans leur entourage. Tout au moins il n'en est pas

question dans les quelques sources littéraires de l'époque, et il n'existe aucun monument conservé pour en témoigner. Indirectement, un fait confirme, d'autre part, que la stagnation en matière d'art était due en bonne partie aux conditions défavorables de l'époque : entre 780 et 815, pendant les règnes de princes iconodoules, qui séparent les deux périodes iconoclastes, on ne voit pas davantage d'entreprises artistiques, quoique le retour à l'orthodoxie ait dû favoriser une activité accrue dans les églises [82]. Or, c'est tout au plus si on peut attribuer à cet intervalle la construction de Sainte-Sophie de Thessalonique et le modeste décor en mosaïque de son chœur, commandé par Irène, Constantin VI et l'évêque Théophile ; ainsi qu'une mosaïque votive, dans l'église de N.-D. de la Source, que signale un texte hagiographique [83] et qui avait été commandée par les mêmes souverains. Fort curieusement la première mosaïque, qui existe toujours, n'offre que des motifs abstraits (croix et ornements floraux), et l'autre (cf. p. 314) montrait, sur deux murs opposés de l'église, les portraits de l'empereur et de l'impératrice apportant de très riches offrandes – couronnes et tissus précieux – déposées dans l'église à l'occasion d'une guérison miraculeuse. C'était une mosaïque votive, dans le genre de celles de la nef de Saint-Démétrios à Salonique, et où rien non plus n'aurait pu choquer les iconophobes.

Ce n'est pas dans l'Empire, mais ailleurs, et notamment à Rome, qu'il faut chercher les quelques témoignages certains sur ce que fut l'art iconographique que l'Église universelle fit sien au Concile œcuménique de Nicée en 787. Les papes de la fin du VIIIe siècle et du IXe ont multiplié autour d'eux les représentations du Christ et des saints. Mais ces œuvres étant toutes loin de Byzance [84] et certainement interprétées selon le goût et

les techniques d'Italie, nous n'avons pas à nous en occuper ici.

Il n'y a qu'une courte période, tout à la fin de la période iconoclaste, qui a vu se manifester brusquement un renouveau des activités artistiques. Cet essor soudain, après une longue période plus ou moins terne, tient certainement aux succès politiques et militaires des empereurs de Byzance, à leurs victoires et à leur administration heureuse. Le dernier des iconoclastes, Théophile, a pu déjà jouir de ce revirement et préparer la voie à la lignée des basileis des IXe et Xe siècles qui – au-delà de la fin de l'iconoclasme – ne firent que continuer la *renovatio* des arts inaugurée par Théophile. Cet essor, par conséquent, n'est pas à attribuer entièrement au « Triomphe de l'Orthodoxie », en 843.

Malheureusement, les fondations de Théophile, ses palais et leur décor, ont été entièrement détruits par la suite et cela sans rapport avec l'iconoclasme de cet empereur qui, grâce à sa veuve Théodora, évita une *damnatio memoriae.* Théophile, qui se sentait riche et avait le goût de la somptuosité, concentra son effort de bâtisseur sur le palais et les autres résidences impériales. C'est lui qui fit ce dont les orthodoxes un peu avant accusaient Constantin V ou Léon V [85], à savoir : chercher à donner un éclat particulier à la dignité impériale. Par hasard nous savons que telles étaient effectivement ses intentions, en apprenant qu'il fit renouveler la garde-robe du personnel du palais [86]. Une mesure de ce genre vise l'effet que produisaient les réceptions de la Cour, et elle tient par conséquent aux préoccupations de prestige. La même préoccupation se manifeste dans d'autres entreprises de Théophile [87]. On sait qu'il a voulu notamment éblouir la foule de Bagdad en chargeant son ambassadeur auprès du calife de jeter des pièces d'argent autour de lui, le jour de son entrée dans la capitale musulmane. Après le

retour de cet ambassadeur, il lui fit ordonner de diriger la construction d'un palais nouveau, suburbain (à Bryas, en face de Constantinople, sur la côte d'Asie Mineure), qui devait imiter les résidences de Bagdad, et probablement les dépasser en somptuosité. Théophile poursuivait certainement la réalisation du même programme en commandant, pour son palais, une espèce de buffet en forme d'édicule en or (le Pentapyrgon) pour y exposer, à l'intention des étrangers, les insignes de l'Empire [88]. Et il pensait encore à l'éclat des réceptions au palais, en installant auprès de son trône un platane en or peuplé d'oiseaux automates qui volaient et chantaient [89]. Les chroniqueurs byzantins postérieurs, qui attribuent directement à Théophile cet arbre avec ces oiseaux, ne disent rien sur l'origine d'un autre automate du palais, le trône de la salle dite « la Magnaura » : au X[e] siècle, ce trône en or était muni d'un mécanisme (hydraulique ?) qui le faisait monter et descendre pendant les réceptions, tandis que des lions, des aigles, et d'autres *zôdia* qui l'entouraient se dressaient et que les lions rugissaient [90]. Comme tous ces objets étaient des automates, tous réunis à la Magnaura, au X[e] siècle, et comme d'autre part la tradition monarchique orientale rapprochait souvent l'arbre auprès du trône et les animaux qui l'accompagnent [91] (gardiens du prince et de son trône), l'hypothèse qui me paraît la plus plausible serait d'attribuer l'installation simultanée de tous ces objets au palais de Constantinople à l'empereur Théophile, qu'on nous assure y avoir introduit une partie au moins de ces automates (le platane avec ses oiseaux). Tout cet aménagement, bien entendu, devait rehausser l'éclat du pouvoir impérial, et, loin de désavouer sur ce point leur prédécesseur hérétique, les basileis de la dynastie macédonienne qui lui succédèrent en ont maintenu l'usage.

Les automates du IXe siècle avaient pu être précédés par d'autres semblables, à Byzance [92], en même temps que d'autres catégories d'objets dont les ancêtres remontaient à l'art et à la technique hellénistiques. Mais en restait-il encore, après la longue période de décadence matérielle depuis Héraclius ? Il est certain [93], par contre, que les Cours abbasside et fatimide possédèrent des arbres-automates, avec leurs oiseaux mécaniques, et étant donné la tendance d'imiter les califes que Théophile manifesta en construisant un château sur le modèle d'une demeure de Bagdag, les automates également ont pu apparaître (ou réapparaître ?) dans la capitale de l'Empire byzantin à la faveur de modèles musulmans.

La disparition de toutes les œuvres de Théophile, immeubles et meubles, rend incertain tout jugement qu'on serait tenté de porter sur l'art favorisé par cet empereur [94]. On retiendra cependant, comme assurée dans les grandes lignes, l'influence islamique que cet art a dû subir grâce aux initiatives de Théophile lui-même. Le cas du château de Bryas n'est pas douteux à cet égard, quelles qu'en aient été les formes, qu'on ignore. On n'apprend qu'un détail (en dehors de la ressemblance qu'on voulut qu'il eût avec les demeures sarrasines) : le chroniqueur Syméon Magister signale expressément que l'empereur y amena l'eau et y fit aménager des jardins. Comme l'eau et les jardins n'avaient rien d'extraordinaire, à Constantinople, il s'agit probablement d'aménagements particuliers en quelque chose, et peut-être, en appelant ces jardins de Bryas des παϱδείσους, Syméon Magister nous invite-t-il à deviner leur caractère persan ou arabe.

Au Grand Palais – en dehors des automates – on signale une grande fondation de Théophile (salle du trône en triconque précédée d'une estrade (?) en forme de sigma et d'une cour avec péristyle et fontaine avec

deux lions [95]), dont on ne saurait imaginer les formes précises ni le décor, mais qui devait prolonger des traditions architecturales hellénistiques [96], à travers leurs versions byzantines plus anciennes ; en revanche, c'est avec raison, sans doute, que Diehl a évoqué les kiosques des palais musulmans à propos de certains autres édifices que Théophile éleva dans l'enceinte de sa résidence de Constantinople, au milieu d'un jardin. C'étaient de petits édifices indépendants les uns des autres et qui portaient de jolis noms : salle de l'Amour, triclinium de la Perle, Camilas, Mousicos, ou Harmonie [97]. Ces pavillons étaient décorés de peintures dont on apprend parfois les sujets : figures d'animaux sur les murs de la Perle ; personnages cueillant des fruits, en mosaïque, dans la salle à coupole de la « Camilas ». Naturellement ces bribes d'information ne permettent aucune conclusion sur l'art de ces pavillons. Mais une parenté avec l'art des résidences musulmanes est peut-être confirmée par un renseignement que l'arabisant autrichien Alois Musil trouva chez un auteur musulman et selon lequel le pavillon de la « Perle » élevé par Théophile imitait un modèle islamique, mais qu'à son tour, il fut imité par le calife al-Mutuwakkilijja, en 859 : érigé dans la ville fondée par ce prince et qui portait son nom, un pavillon y fut appelé également la Perle, Lu'lu'a [98].

Si insuffisant que soit l'état de nos connaissances de l'architecture favorisée par Théophile, on remarquera ce fait qui paraît suggestif : le seul groupe de fondations architecturales par un empereur iconoclaste, dont il soit question dans les textes, nous fait constater, à la fin de la période iconoclaste et pour l'architecture princière, comme un pendant à ce que nous avions observé à propos d'images byzantines et omeyyades de la fin du VIIe siècle et au début du VIIIe : chrétiens et musulmans

s'observaient, et ou bien ils s'influençaient les uns les autres, ou bien ils procédaient de façon analogue.

De 780 environ à 815, entre deux poussées iconoclastes, le gouvernement impérial se montra tolérant vis-à-vis des icônes, et admit même leur culte, à la suite du Concile œcuménique de 787 convoqué, rappelons-le, sur l'initiative des empereurs régnants, Irène l'Athénienne et Constantin VI. Le quart de siècle qu'occupe cette trêve s'est manifesté si peu, en histoire de l'art religieux à l'intérieur des frontières de l'Empire d'Orient, qu'il nous semble préférable d'en parler dans ce chapitre consacré aux arts contemporains de l'iconoclasme. Et c'est à la fin du chapitre que nous lui réservons une place, parce que, malgré tout, il correspond à un premier essai, avorté, de la reprise de l'imagerie religieuse. C'est bien sur les décisions du Concile œcuménique de 787 que s'appuieront les iconophiles, après leur victoire définitive de 843.

Il nous est arrivé [99] d'évoquer les monuments qui remontent au règne d'Irène-Constantin VI et de leurs successeurs iconodoules immédiats. Des textes nous ont appris qu'Irène et Constantin VI réinstallèrent une image du Christ sur la Porte de Bronze à l'entrée de leur palais, et que cette effigie y resta jusqu'à Léon V, qui reprit les persécutions des icones [100]. En revanche, l'attitude favorable aux icônes des empereurs entre 780 et 815 ne trouva aucun écho dans l'iconographie monétaire : nous avons dit comment, à notre avis, il fallait l'expliquer, en partant des traditions propres à la numismatique impériale [101]. Il n'en reste pas moins que l'absence de toute image chrétienne sur les monnaies de tous les basileis iconodoules de cette période est surprenante. Elle suggère probablement un état d'esprit peu favorable à un essor de l'icône, et la seule mosaïque qui nous soit conservée de ce temps ne fait que confirmer cette impression. Je pense à la

décoration de l'abside et de la voûte du chœur, à Sainte-Sophie de Salonique [102] (fig. 99). Datée par une inscription qui nomme Irène, Constantin VI et l'évêque Théophile, cette mosaïque date d'un règne qui n'était nullement iconoclaste, mais peut-être des années qui précèdent immédiatement le Concile de 787. On n'y trouve aucune image figurative, mais une grande croix isolée qui remplit la conque de l'abside et un tapis décoratif vert et or, sur la voûte, où d'autres croix, mais petites, se répètent à l'infini, alternant avec des feuilles ornementales.

L'absence de personnages saints est-elle due à la date de cette œuvre qui serait antérieure au Concile ? Cela se pourrait, si les raisons avancées pour placer cette mosaïque et l'église tout entière (fondation supposée d'Irène et de Constantin VI) avant 787 se révèlent suffisantes. Cette datation n'a-t-elle pas été influencée précisément par l'absence de figures iconographiques ?

Cependant un autre texte, qui est de la même époque exactement, nous parle d'une autre mosaïque commandée par les mêmes empereurs Irène et Constantin et également dépourvue d'iconographie sacrée.

Ce texte appartient à un recueil de miracles qui s'étaient produits à l'ayasma célèbre du grand couvent suburbain de la Vierge de la Source, près de Constantinople. Je connais cet écrit par la version qu'en donne le codex Vatican grec 822, imprimée dans *Acta sanctorum* novembre III, 880. Le recueil est attribué à Nicéphore Calliste et par conséquent au XIVe siècle, mais bien des miracles qu'on y décrit remontent à des textes beaucoup plus anciens, et celui qui nous intéresse est de ceux-là, à en juger d'après certains détails, et notamment d'après le soin apporté à la définition d'un certain tissu particulier, et surtout d'après le genre de peinture qu'on y trouve

décrit et qui est d'une inspiration encore tout antique, pour ne pas dire païenne.

C'est à l'époque où Irène l'Athénienne régnait avec son fils Constantin VI, c'est-à-dire entre 780 et 790 que, selon le récit du « Miracle », l'impératrice fut guérie d'une hémorragie qui menaçait ses jours, par la force miraculeuse de la Source. En reconnaissance [103], elle offrit au couvent de la Source « les vêtements tissés d'or et les rideaux en tissu à fils d'or – qu'on appelle habituellement cannelé (σωληνωτά) [104], et, ensemble avec son fils, une couronne et des vases liturgiques (également destinés « à l'offrande non sanglante «) décorés de pierres et de perles ». Dans cette énumération, deux détails méritent une mention spéciale : d'une part, l'usage d'offrir à l'église, à côté d'objets confectionnés spécialement pour le culte, d'autres qui jusqu'alors étaient employés par les donateurs eux-mêmes : ici, ce sont les vêtements de l'impératrice et la couronne. Pour l'Occident, on dispose de quantités de témoignages de ce genre ; mais ils me paraissent rares pour Byzance [105].

Je relève, d'autre part, que les costumes et les rideaux ont été donnés par l'impératrice à son titre personnel, tandis que la couronne et les vases liturgiques l'ont été conjointement par Irène et Constantin. Est-ce parce que les objets de la première catégorie étaient propriété personnelle de l'impératrice ou parce que les tissus se fabriquaient dans des ateliers qui dépendaient du gynécée ? Une inscription du IVe siècle, que M. Louis Robert vient de publier avec un commentaire lumineux et exhaustif, évoque un atelier impérial de ce genre qui se trouvait tout près de Constantinople, à Héraclée en Propontide [106].

Le texte que nous analysons sépare nettement les tissus de l'orfèvrerie, et tandis que pour les premiers l'impératrice agit seule, elle s'associe à son fils co-régnant, pour faire don d'une couronne et de vases d'or garnis de

pierres et de perles. L'offrande de vases liturgiques est normale : celle d'une couronne l'est aussi, mais elle nous paraît plus originale parce que l'usage en était devenu plus rare par la suite. Car à la fin de l'Antiquité et en Occident, jusqu'en pleine époque carolingienne et ottonienne, l'usage a été fréquent de confectionner des couronnes pour les faire suspendre en *ex-voto* sous les arcs du *ciborium* d'église, au-dessus de l'autel [107]. Les fameuses couronnes wisigothiques de Guarrazar sont les chefs-d'œuvre de ce genre d'objets qui, rarement conservés, sont attestés par un grand nombre de textes et de représentations iconographiques. Les empereurs byzantins faisaient des offrandes semblables [108] jusqu'au Xe siècle au moins, puisqu'il nous est conservé une couronne votive qui remonte au règne de Léon VI († 912) ; elle porte le portrait de cet empereur entouré des apôtres (Trésor de San Marco, à Venise) [109]. Des miniatures du XIe-XIIe siècle, byzantines ou imitées de modèles byzantins (par des Arméniens), connaissent encore l'usage de suspendre des couronnes sur le *ciborium* de l'autel [110]. On les voit, attachées à un crochet, lui-même fixé à une colonne de *ciborium* (colonnes des arcades qui servent de cadre habituel aux canons des Évangiles) : détail qui montre en même temps que les arcades des canons s'inspirent bien du *ciborium* qui surmonte la table d'autel. Autre détail : ces couronnes votives des Byzantins ont la forme des couronnes impériales contemporaines (p. ex. du « kamélaukion », dans les miniatures du XIIe siècle) : à Byzance jusqu'en plein Moyen Âge, l'offrande au Roi céleste restait directement inspirée par les usages de la Cour terrestre. Qu'on se souvienne, à cet égard, du fameux tissu de Günther, évêque de Bamberg († 1065), où un basileus anonyme, monté sur un cheval blanc, reçoit de deux personnifications l'hommage d'un diadème et d'un casque. Quel que soit le sens exact de

cette figuration, elle nous prouve que, au milieu du XI[e] siècle encore, l'offrande de couronne à l'empereur était un thème connu et qui pouvait donc continuer à guider les Byzantins lorsqu'ils offraient des couronnes votives au Christ, dans les églises. On ne saurait douter en tout cas de la forme de la couronne qu'Irène et Constantin VI avaient offerte au couvent de la Source : présent des basileis, elle ne pouvait être qu'impériale ; au VIII[e] siècle, c'était un diadème emperlé avec aigrette.

Après avoir énuméré ces cadeaux des empereurs au couvent de la Source, le texte du « Miracle » poursuit : « Et elle (Irène) ordonna de représenter en mosaïques, sur les deux côtés de l'église, leurs images (d'Irène et de Constantin VI) apportant dans leurs mains les offrandes, et de les énumérer, pour qu'on se souvienne éternellement de leur foi, et qu'on chante et proclame dans les temps futurs le miracle de l'hémorragie, par l'intermédiaire des offrandes et de leur représentation. »

Si l'on essaie d'imaginer cette mosaïque de 780-790, qui s'étalait, en deux panneaux symétriques, sur les murs opposés de l'église de la Source, on pense tout de suite aux mosaïques votives de Saint-Vital à Ravenne. Antérieures de plus de cent ans, ces deux peintures leurs étaient apparentées, d'abord par leur emplacement symétrique, qui s'explique par la séparation iconographique de l'offrande de l'empereur et de celle de l'impératrice. De part et d'autre, il s'agit certainement d'images qu'on figurait à côté des places respectives du souverain et de la souveraine, qui, comme à Sainte-Sophie de Constantinople, se tenaient toujours séparés l'un de l'autre, et entourés chacun par les dignitaires de leurs suites respectives. Les souverains ne suivaient d'ailleurs que l'usage général qui, durant les offices à l'église, séparait soigneusement les sexes. A Saint-Apollinaire Nuovo, toujours à Ravenne, on étendit le système aux saints et saintes du Paradis. Mais dans cette dernière église,

il y a de bonnes raisons de croire à une influence plus directe des images impériales, du genre de Saint-Vital ou de la Source, qui primitivement avaient occupé les frises où l'on trouve aujourd'hui les deux lignées de saints et de saintes. À l'origine, l'un des deux côtés a été réservé au roi ostrogoth Théodoric et à sa suite, et l'autre, à la reine son épouse et à ses suivantes. Après la victoire de Justinien, cette double figuration votive ne pouvait continuer à glorifier le roi vaincu, qui était aussi un hérétique arien. On la remplaça par la double image paradisiaque, mais en conservant en tête des deux processions : d'un côté l'empereur céleste et de l'autre l'impératrice des cieux, ainsi que la séparation des sexes, chez les saints du Paradis, et peut-être aussi le thème général des deux scènes, à savoir le thème de l'offrande. A Saint-Apollinaire, ce sont les saints qui présentent des couronnes ; à Saint-Vital, Justinien et Théodora apportent des vases liturgiques remplis de pièces d'or ; enfin, au couvent de la Source, Irène et Constantin déposaient des vêtements et des tissus précieux, une couronne et des vases liturgiques. Le rapprochement est d'autant plus valable qu'on ne connaît aucune autre image votive impériale qui reprendrait le même thème de l'offrande, à l'exception, évidemment, des images du fondateur impérial d'une église ou d'une ville, qui tient le modèle de sa fondation (comme, par exemple, Constantin et Justinien, sur une mosaïque célèbre de Sainte-Sophie de Constantinople, où l'un apporte le modèle de la capitale qu'il fonda sur le Bosphore, et l'autre celui de la Grande Église). On peut en dire autant des portraits de fondateurs qui ne sont pas des empereurs : s'ils portent quelque chose, c'est presque toujours le modèle du sanctuaire qu'ils ont fait construire. Je ne vois à part cela que quelques portraits de personnages porteurs de cierges (p. ex. à Sainte-Marie-Antique)[111] ou de colombes (un enfant, à Saint-Démétrios de Salonique).

La mosaïque du couvent de la Source, qui montrait les souverains porteurs de dons différents, ne se bornait donc pas à reproduire des motifs courants. Elle rappelait plutôt ces peintures antiques où l'on voyait des personnages portant processionnellement des présents de tout genre : la frise des Panathénées sur le Parthénon est naturellement le chef-d'œuvre de ce genre de figurations, qu'on retrouve ensuite, à l'époque romaine, dans des œuvres modestes, telle la peinture murale d'un hypogée du IIIe siècle païen découvert en 1942 près de Silistria sur le Danube (Bulgarie) : les esclaves continuent à y servir leurs maîtres défunts en leur apportant leurs vêtements ou bien la bassine, avec l'aiguière et la serviette, pour se laver [112].

Cependant, pour porter tous les objets qui, selon le *Miracle*, furent offerts au monastère de la Source, les bras d'Irène et de Constantin VI ne pouvaient certainement pas suffire. Et d'ailleurs sur les images païennes que nous venons d'évoquer, il y a toujours procession de plusieurs personnages, chacun portant un seul ou un petit nombre d'objets. Comme le texte du *Miracle* ne mentionne aucune autre figure, en dehors de l'impératrice et de l'empereur, il faut supposer plutôt une iconographie différente, elle aussi d'ailleurs inspirée par des modèles antiques : les donateurs y apparaissent portant chacun un objet, tandis que les autres offrandes sont représentées à côté, alignées auprès de ces portraits. C'est de cette façon que procédaient les artistes anciens, lorsqu'ils avaient à montrer, sur une stèle funéraire, les objets qui évoquaient les activités du défunt [113]. On connaît également des peintures byzantines – par exemple des miniatures – où, alignés de même sur un fond neutre quelconque, apparaissent les meubles, objets et vases sacrés du temple de Jérusalem [114], ou les paniers de la multiplication des pains [115]. Une représentation analogue des objets qui constituaient l'offrande impériale

me paraît d'autant plus vraisemblable que le texte signale expressément la volonté d'Irène de voir ces objets *énumérés*, pour faire mieux valoir la magnificence impériale. Il a bien fallu par conséquent les figurer *tous*.

Enfin – et cela me paraît significatif – le texte du *Miracle* ne mentionne aucune image du Christ, de la Vierge (qu'on s'attendrait plus spécialement à voir représentée sur une image votive dans une église qui lui était dédiée) [116] ou d'un saint quelconque. Le texte ne mentionne, sur la mosaïque, que les portraits des donateurs impériaux et la représentation de leurs offrandes. Certes, ici encore il s'agit peut-être d'une œuvre antérieure à 787 et au concile œcuménique qui allait y restaurer officiellement le culte des images. Mais il est difficile de ne pas tenir compte de l'unanimité de nos sources sur le règne d'Irène et de Constantin VI, quant à l'absence d'images sacrées. Il y a bien des chances, par conséquent, pour que le retour aux icônes, pendant l'intervalle entre les deux poussées iconoclastes, se soit fait avec une grande lenteur, et qu'il n'ait peut-être pas eu le temps de se manifester beaucoup pendant le règne des souverains qui avaient pris l'initiative de ce retour [117].

Un autre texte contemporain projette un peu de lumière sur les arts qu'on pratiquait à Byzance, pendant le même intervalle. Il s'agit cette fois d'un passage important du troisième *Antirrheticus* du patriarche Nicéphore, qu'il écrivit entre 817 et 828, c'est-à-dire dans les années qui suivirent immédiatement la reprise, en 815, de l'iconoclasme des empereurs (par Léon V l'Arménien). L'auteur s'y réfère nécessairement à son expérience personnelle d'un art qui n'excluait pas l'image du Christ ; or cette expérience ne pouvait se rapporter qu'à la période qui va de 780 à 815. Voici ce texte, d'après Migne (*P. G.*, 100, 464-465 [118]), et une traduction des passages à notre sens les plus importants :

« Lorsqu'un homme pieux, discutant avec eux [les iconoclastes], dit que les images divines méritent d'être honorées, parce que celles qui se trouvent dans les saintes églises sont saintes, de même que celles qui s'étendent devant la table d'autel et dans d'autres endroits du sanctuaire et qui sont dépeintes tant sur le tissu que sur d'autres matières ont été élaborées ensemble dès le début, chez les chrétiens, en tant qu'objets saints et vénérés ensemble avec eux. Que disent..., etc. » Que disent ceux (les iconoclastes) qui ne veulent pas distinguer entre images saintes et profanes ? – « Que sur les objets (dont il a été question ci-dessus) on voit aussi des images d'animaux sauvages et domestiques, d'oiseaux et d'autres êtres vivants, et qu'on vénère les objets sacrés en tant qu'objets sacrés, et non pas les objets sacrés à cause des images d'animaux qui s'y trouvent représentés. De même si nous y apercevons une image du Christ, c'est l'objet sacré (sur lequel elle se trouve) et non pas l'image (du Christ) que nous vénérons, et par conséquent ne doit pas être vénérée l'icône qui serait indépendante de ces objets. »

« À cela il convient de répondre – continue Nicéphore – qu'on ne considère pas partout la même raison (λόγος) : en elles-mêmes les images d'autres êtres vivants (autres que le Christ) ne sont pas figurées pour être transportées dans le sanctuaire et vénérées, mais pour le décor et la beauté des étoffes dans lesquelles ces images sont tissées. Ainsi il arrive que, par piété et zèle pour les églises, des gens pieux ont offert en don des objets de cette espèce car celui qui les vénère ne le fait pas à cause des animaux sauvages ou domestiques qui sont représentés sur ces objets, car il sait que ceux-ci ne sont d'aucune utilité pour lui. Aussi réserve-t-il l'honneur à l'objet sacré et n'accorde-t-il à ces images (d'animaux) que le regard. »

Nicéphore continue : « La raison d'être des images saintes n'est pas la même. Pourquoi ? Mais parce qu'elles

sont saintes par elles-mêmes et destinées à rappeler des archétypes saints. Elles sont donc vénérées comme choses sacrées ensemble avec d'autres choses sacrées, mais non pas seulement avec celles-ci, mais également en dehors des églises. »

Et toi (l'iconoclaste) qui ne t'opposes pas à vénérer dans (une maison, ou sur un objet sacré), les images de l'âne, du chien ou du porc, tu te réjouis lorsque tu brûles une image du Christ avec (l'édifice ou l'objet sacré). Et tu ne frémis pas en prenant une telle audace, qui montre que c'est en vain que tu portes le nom de chrétien ?

« Que faut-il que disent alors ceux qui ont l'intelligence défaillante et qui sont privés de la faculté de réfléchir [ce sont les mêmes iconolastes], au sujet des saintes clôtures de chœur et de ce qu'on appelle la « solea », et devant les colonnes et les portes qu'on installe devant le divin autel ? N'est-il pas (évident) que les chrétiens les créent pour le décor et la beauté, en rapprochant les uns des autres des motifs apparentés ? Ne savent-ils pas que ces lieux sont des lieux d'adoration, et qu'ils y font figurer ces choses pour être vénérées [119] ? »

Ce texte, qui ne me semble pas avoir été mis en valeur par les historiens de l'iconoclasme, des idées byzantines sur l'art et de l'art lui-même, me paraît révélateur à bien des égards. Et tout d'abord il n'est pas sans intérêt de voir Nicéphore attribuer aux iconoclastes un grand respect pour l'objet sacré, respect qu'ils seraient même amenés à étendre aux figurations fixées sur cet objet (y compris ; semble-t-il, les images religieuses, en tant que partie de l'objet sacré). Ce point de vue, en quelque sorte « matérialiste », dans ce sens qu'il subordonne la valeur de l'image à celle de l'objet matériel qui la porte, nous rappelle les origines possibles de la croyance populaire aux icônes miraculeuses dans les derniers siècles de l'Antiquité (du reliquaire garni d'images religieuses, ou de la peinture sanctifiée par

saint Luc qui en fut l'auteur, on passe à la sainteté de toute autre image d'un personnage divin ou saint, ou d'un événement de l'Écriture). D'autre part, l'idée de faire dépendre la sainteté de l'image de celle d'un objet auquel elle se trouve rattachée rejoint d'autres pensées que nous soupçonnons chez les iconoclastes (cf. p. 287) et qui, chez eux, tendaient à confondre une image religieuse et une image à puissance magique.

Mais le texte de Nicéphore nous est précieux surtout pour les deux raisons que voici : d'abord, sur le plan des idées, parce qu'il témoigne d'une tradition tout humaniste chez le patriarche théologien, lorsqu'il déclare que les animaux et autres êtres vivants (il faut y comprendre les monstres, définis comme autres êtres vivants, après une mention expresse des bêtes sauvages, animaux domestiques et oiseaux) qui sont figurés sur les rideaux des iconostases, sur les chancels, la « solea », les colonnes et les portes des clôtures de chœur, ne s'y trouvent que « pour l'ornement et la beauté » et qu'on ne leur adresse « que le regard », évidemment pour admirer cette beauté. Je ne connais pas de déclaration semblable, faite à Byzance (ou en Occident) à l'époque de Nicéphore. Il faut même attendre assez longtemps pour voir à nouveau un théologien reconnaître les droits du beau dans une œuvre de l'art sacré. Il faut plutôt rapprocher les paroles de Nicéphore de certains passages de son cadet de cinquante ans, patriarche de Constantinople comme lui, Photios, qui, dans sa lettre pastorale au roi bulgare Boris-Michel nouvellement converti (862), invoque la beauté parfaite de l'orthodoxie byzantine comme une preuve de sa vérité [120].

La même déclaration de Nicéphore sur la valeur purement esthétique des ornements zoomorphes est importante pour une autre raison : elle écarte à jamais l'opinion qui voudrait y reconnaître des symboles. Sinon pour les masses, pour un grand théologien et chef de

l'Église byzantine, au début du siècle, ces *zôdia* n'étaient qu'ornements.

On retiendra, enfin, que ce texte de 817-828 nous certifie la présence, au début du IXe siècle à Byzance, de tissus historiés ornés de *zôdia* divers et d'ornements aux motifs semblables sur les différentes parties des iconostases (qui étaient en marbre, en argent ou en bois). Ce témoignage est précieux pour l'histoire des tissus byzantins, dont aucun exemple daté ou datable ne nous est connu pour la période entre Héraclius (fragment conservé à Liège) et le groupe de soies datées par les inscriptions de noms d'empereurs de la dynastie macédonienne. Quant aux ornements zoomorphes sur les iconostases et ailleurs dans les églises, le premier exemple daté qu'on en ait enregistré se trouve à Skripou (Béotie) [121], et ne date que de 874. Les paroles de Nicéphore nous permettent de reculer de plus d'un demi-siècle la date à laquelle nous pensions faire remonter l'usage de la sculpture ornementale zoomorphe appliquée à la décoration des églises byzantines, voire constantinopolitaines.

Nous tenons ainsi une preuve, si mince qu'elle soit, que les *ornements* zoomorphes étaient employés par les décorateurs byzantins de la période iconoclaste. Sous cette forme d'éléments constitutifs d'ornementations, les *zôdia* tenaient donc une place dans l'art des iconoclastes, à côté d'autres animaux dont il a été question plus haut [122], à propos des peintures murales des églises (autres que les ornementations). Gênés par l'absence d'œuvres d'origine iconoclaste assurée, les byzantinistes ont pris l'habitude de ranger dans cette catégorie certains monuments de peinture et de sculpture byzantines dépourvus de figurations religieuses avec personnages. Mais aniconique n'est pas synonyme d'iconoclaste, et c'est pourquoi nous n'avons pas à retenir les attributions qu'Ebersolt [123], de Jerphanion [124], Bréhier [125], avaient

proposées pour tels miniatures, fresques, ivoires ou tissus historiés byzantins, c'est-à-dire pour des œuvres d'art portatives, de date inconnue. Les manuscrits enluminés étudiés par Ebersolt sont postérieurs à l'époque iconoclaste, et il en va peut-être de même des fresques des chapelles cappadociennes que G. de Jerphanion et L. Bréhier auraient pu antidater. D'ailleurs, quelques figures de saints viennent s'y joindre aux ensembles ornementaux prédominants, et ce recours à l'iconographie – si modeste qu'il soit – exclut une initiative iconoclaste [126]. Les reliefs en ivoire, avec petites images mythologiques, que Bréhier faisait remonter à l'époque iconoclaste, ont bien plus de chances de dater des Xe et XIe siècles (ils rejoignent à cette date des ivoires qui appartiennent sûrement à l'art des ateliers « antiquisants » des Macédoniens) [127] ; et finalement, les soies historiées avec décor ornemental d'allure « sassanide » nous sont certifiées, à Constantinople, pour la période qui suit immédiatement la fin de l'iconoclasme [128].

Certes, rien ne s'oppose à ce que des œuvres authentiques des iconoclastes aient présenté les caractères propres à la plupart des miniatures, fresques, ivoires et soies qu'on leur a attribués. Mais en attendant la découverte de ces œuvres originales, nous n'avons pas à nous occuper ici de celles qui furent peut-être faussement attribuées aux iconoclastes.

Une exception devrait être faite pour un seul de ces objets, le fragment de tissu provenant de l'abbaye de Mozac (au Musée de la soierie à Lyon) [129] Orné de cercles qui renferment des images d'empereurs cavaliers léontoctones, ce tissu célèbre emprunte ainsi son décor au répertoire de l'imagerie impériale. Étant donné que l'art triomphal des basileis n'avait pas été supprimé par les iconoclastes (*supra*, p. 323 et *sq.*), les images du tissu de Mozac n'interdisent point de l'attribuer à l'époque

des empereurs hérétiques. Mais comme rien non plus ne s'oppose à une date plus avancée (le style des soies byzantines du Xe-XIe siècle est très apparenté, et la datation d'un nombre suffisant de fragments est assurée par des inscriptions) [130], la soie de Mozac n'aurait pas plus de titres pour figurer parmi les œuvres iconoclastes que tel monument enluminé étudié par Ebersolt. Elle en a un cependant qui augmente ses chances, et c'est pourquoi nous citons ici ce tissu : d'après une tradition locale attestée depuis..., la soie de Mozac ferait partie d'une offrande de Pépin le Bref, qui lui-même l'aurait reçue de son contemporain, l'empereur iconoclaste Constantin V [131].

DOCUMENTS

Deuxième lettre du pape Grégoire II à Léon III (Jaffé, *Regesta pontificum romanorum* I, 1885, p. 253, n° 2182).

Le pape reproche à l'empereur d'avoir dénudé les églises et d'avoir rempli les vides par des images de fables vaines et insensées, de musiciens (ou musiciennes ?) maniant la harpe, le sistre et la flûte :... *populos in otiosis sermonibus, nugis, citharis, crepitaculis, tibiis et tricis occupaverit, et pro gratiarum actione ac celebratione ad fabulas illos traduxerit.*

VIIe Concile œcuménique (787), (6e session. Lu par le diacre Épiphane (Mansi, XIII, p 353-356).

Les empereurs iconoclastes ont eu l'impiété de s'accorder un privilège qui n'appartient qu'au Christ, celui de se faire acclamer, par le Concile de 754, comme sauveurs de l'humanité qu'ils prétendaient avoir libérée de l'idolâtrie. En agissant ainsi les iconoclastes τὰ εἰς Χριστὸν

τὸν Θεὸν ἡμῶν ἀναφερόμενα αὐτοῖς προσπεφωνήκαιν.

À cette occasion, on énumère – par opposition – les actes des empereurs qui doivent faire l'objet d'acclamations et de peintures, portatives et monumentales : ἔδει μᾶλλον αὐτοῖς τὰς ἀνδρείας τούτων ἐξειπεῖν, τὰς κατὰ τῶν πολεμίων νίκας, τὰς βαρβαρικὰς ὑποπτώσεις, ἅς ἐν εἰκόσι κσὶ διατοίκοις εἰς μνήγησεως ἐξηγήσεως πολλοὶ ἐστη-λογράφησαν, τοὺς ὁρῶντας πρὸς πόθον καὶ ζῆλον ἕλκοντες. τὴν τοῦ ὑπηκόου περιποίησιν, τὰς βουλὰς, τὰ τρόπαια, τὰς κοσμικὰς συστάσει, τὰς πολιτικὰς καταστάσεις, τὰς τῶν πόλεων ἑπανορθώσει. αὗτοι ἀξιεπαίνατοι βασιλεῦσιν εὐφημίαι, αιτινες καὶ πᾶν τὸ ὑπήκοον προσκαλοῦνται εἰς εὔνοιαν.

Nicéphore patriarche de Constantinople *(Antirrheticus*, **I, 27. Migne,** *P. G.*, **100, 276).**

Constantin V est comparé à Nabuchodonosor ; il oblige à vénérer ses propres images ; il substitue ses propres effigies à celles du Christ sur les monnaies : … ἀλλὰ και θαυμάζεσθαι και προσκυνεῖσθαι τεθέσπικας ἅ κατεσκεύασας… Διὸ δὴ καὶ εἰκότως ὁ τὴν Χριστοῦ εἰκόνα καταβαλων τὴν δὲ οἰκείαν και ἀντίθετον ἀντιπαρατιθεις, οὐκ ἄλλο τι ἢ Αντίκριστσς δικαίως ἄν νομισθείη. Πόσους ἄν θανάτους ὑπέστης, ἐπὶ τοῦ σοῦ νομίσματος καρακτηριζόμενος καὶ τυπούμενος…

Cf. *ibid.*, III, Migne, *l c*, 513.

Nicéphore ***(Apologeticus pro ss. imaginibus. Ibid.*****, p. 561)**

La vénération des effigies de Constantin V (comme celles de Nabuchodonosor ?) exclut la vénération des images du Christ :… Διὰ τοῦτο τῆ εἰκόνι τῆ κρυσῆ

καθάπαξ ὑποκύΨαντες, τῇ εἰκόνι τοῦ Χριστοῦ προσκυνεῖν οὐκ ἀνέκονται.

Theophanus Continuatus, *Chronique*, III, 10 (Migne, *P. G.*, 109, 113). (Sur l'ordre de l'empereur Théophile)

Ἐντεῦθεν οὖν καθηροῦντο μὲν κατὰ πᾶσαν ἐκκλησίαν αἱ θεῖαι μορφαί, θηρία δὲ καί ὄρνιθες ἀντί τούτων ἀνεστηοῦντο καί ἐνεΥράφοντο, τὴν θηριώδη καὶ ἀνδραποδώδη τούτου διάνοιαν ἐξλέΥκοντα.

Lettre des trois patriarches de l'Orient à Théophile (Migne, *P. G.*, 95)

§ 3, col. 348 : (Κωνσταντῖνος) ...πρώτιστον, καὶ ἐξαίρετον καλλιέρημα τῆς εἰς Χριστὸν τὸν ἀληθινὸν ἡμῶν Θεὸν εὐσεβείας, Υνώρισμα ἐΥκαράτει τῷ βασιλικῷ τῆς πολίτειας νομίσματι, το τε οὐρανοφανὲς σημεῖον τοῦ Σωτηρίου σταυροῦ, καί τὸν σεβάσμιον καί θεανδρικὸν Χριστοῦ καρακτῆρα ἐν αὐτῷ μετὰ τοῦ ἰδίου ἀνετυπώσατο, ἐνδεικκνῦντος τὴν τοῦ ἐπουρανίου βασιλέως αὐθεντείαν πρὸς τὸν ἐπίΥειον ΥεΥονυῖαν εἰρηνικὰς τε σπονδὰς, και βαθείας εἰρήνης συναλλάΥματα, μιᾶς ποίμνης Υινομένης, καὶ μιᾶς ἐξουσίας, ἀΥΥέλων καὶ ἀνθρώπω.

§ 24, col. 376 : Διπλοῦς Υὰρ ἦν ὁ θάνατος, Ψυξῶν τε καὶ σωμάτων. καὶ δὴ τὸν φύλακα καὶ φρουράρξην τῆς αὐτοῦ βασιλείας ἐπαύσατο, εἰπών. Απόστα ἀπ' ἐμοῦ Ἰησοῦ βασιλεῦ. ὁδοὺς σου βουλόμεθα εἰδέναι. Καὶ τούτου τὸν σεφάσμιον καρακτῆρα τὸν ὄντα ἐν τῇ Χαλκῇ. λίθοις καὶ κόπροις καὶ πηλώδεις μάζαις, ἐμπτύοντες εἰς τὸ προςωπον αὐτοῦ, προσέρριπτον, διαρρήξαντες αὐτὸν εἰς τοῦδαφος.

§ 25, col. 377 : Ἵνα γνῶσι πάντες, οτι Κύριος κραταιὸς καὶ ἰσκυρὸς βασιλεύς, διαλλάσσων βασιλεῖς γῆς. παρ' αὐτῷ σοφία καὶ δύναμις. παρ' αὐτω κράτος καὶ ἰσκύς, ποιῶν ταπεινοὺς εἰς ὕψος, καὶ ἀπολωότας ἐξεγείρων, καθιστάνων βασιλεῖς ἐπὶ θρόνον διαλλάσσων βασιλεῖς, καὶ καρδίας ἀρκόντων γῆς' Ποῦ εισὶν οιψευδομάντεις καὶ ἀπατεῶνες ; ποῦ εἰσιν οι τριάκοντα τροπαιοφόροι κρόνοι τοῦ ἐπιγειόφρονος, καὶ μὴ τὸ πολίτευμαα ἔκοντος μετὰ τοῦ ἐπουρανίου βασιλέως ;

Le texte ci-dessus est emprunté à une version de la lettre qui figure dans Migne comme un *spurium* à la suite des œuvres authentiques de saint Jean Damascène. C'est un texte qui doit remonter au IX[e] siècle, mais non pas la lettre authentique des trois patriarches d'Orient à l'empereur Théophile. Le texte de celle-ci, du mois d'avril 836, est imprimé par L. Duchesne, in *Roma e l'Oriente*, V, nov. 1912-avril 1913. Sur ces deux textes, en détail, A. Vasiliev, *The Life of St.-Theodore of Edessa*, in *Byzantion* XVI, I, 1942-1943 (1944), p. 216-225.

VII[e] Concile œcuménique (787). 6[e] session. Lu par le diacre Épiphane (Mansi,.*l. c*, XIII, 241 B).

Les orthodoxes ne sont pas hostiles aux images, à condition que les sujets en soient recommandables. Suit une brève énumération des sujets qui ne le sont pas, Or ces sujets coïncident *grosso modo* avec ceux que les orthodoxes reprochaient aux empereurs iconoclastes de faire représenter dans les sanctuaires chrétiens : Οἷον ἐὰν ζωγραφήσῃ τις σκήματὰ πορνικα καὶ θεάματα, λυγίσματά τε όρκηστικά καὶ ἱπποδρομίων θέας.

***Vita s. Stephani Junioris* (Migne, *P. G.*, 100, col. 1113).**

Les iconoclastes sous Constantin V détruisaient les images du Christ et de la Vierge qu'ils trouvaient dans

les églises. Par contre, ils conservaient avec honneur et même nettoyaient les images d'arbres, d'oiseaux et d'animaux divers, et plus encore des spectacles sataniques, courses, chasses, théâtres et hippodromes :... Εἰ δὲ ἦν δένδρα, ἢ ὄρνεα, ἤ ζῶα ἄλογα, μάλιστα δέ τὰ Σατανικὰ ἱππλάσια, κυνήγια, θέτρα καὶ ἱπποδρόμια ἀνιστορημένα, ταῦτα τιμητικῶς ἐναπομένειν καὶ ἐκλαμπρύνεσθαι.

Vita s. Stephani Junioris (Migne, *P. G.*, 100, col. 1120).

Aux Blachernes, Constantin V supprima un cycle de peintures à sujets évangéliques et fit représenter des arbres, des oiseaux divers et des animaux au milieu de rinceaux de lierre où se mêlaient des grues, des corbeaux et des paons. Il profane ainsi l'Église – Jérusalem mystique – et la remet à la garde des bêtes et des oiseaux (allusion à Ps. 78,1) : καὶ οὕτως τὰ τοῦ Χριστοῦ ἅπαντα μυστικὰ ἐξάραντος, « ὀπωροφυλάκιον » και ὀρνεοσκοπεῖον τὴν Ἐκκλησίαν ἐποίησεν. Δένδρα καὶ ὄρνεα παντοῖα, θηρία τε καὶ ἄλλα τινὰ ἐγκύκλια διὰ κισσοφύλων, γεράνων τε καὶ κορωνῶν, καὶ ταῶνων ταύτην περιμουσώσας, ἵν' εἴπω, ἀληθῶς ἄκοσμον ἔδειξεν.

Vita s. Stephani Junioris (Migne, *P. G.*, 100, col. 1172).

Constantin V fait détruire les images des conciles œcuméniques qui se trouvaient sur les murs et les voûtes du Milion, à Constantinople et il les remplace par une image de son cocher préféré. Ἐν τούτῳ γὰρ τῷ δημοσίῳ τόπῳ (τὸ Μήλιον) ἐξ ἀρκαίων τῶν κρόνων και τῶν ἐκ πάλαι εὐσεβῶς βεβασιλευκότων, αἱ ἅγιαι ἐξ οἰκουμενικαὶ σύνοδοι ἀνιστορημέναι οὖσαι προῦπτον ἐφαίνοντο, ἀγροίκοις τε καὶ ξένοις καὶ ἰδίοις τὴν ὀρθόδοξον κηρύττουσαι πίστιν, ἅπερ ὁ νέος Βαβυλώνιος τύραννος ἐν ταὶς ἡυέραις ἐκείναις

κατακρίσας καὶ ἀπαλείψας, τὸ Σατανικὸν ἱππηλάσιον καὶ τὸν φιλοδαίμονα ηνίήοκον. ὅνπερ καὶ οὐραᾳικὸν ὠνόμασεν, ὡς αὐτοῦ προσφιλῆ, ὁ τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς ἀναξιος, ἀνιστόρησεν, ὑπὲρ τοῦς ἁγίους Πατέρας τοῦτον τιμήσας.

Mansi, XII, 192.

Ayant pris le pouvoir, l'empereur Philippicus refuse d'entrer dans Constantinople avant qu'on ait enlevé du palais impérial l'image du VIe Concile œcuménique qui s'y trouvait, entre la 4e et la 6e « scholies ».

Philippicus fait réinscrire sur les diptyques des églises les noms des patriarches Serge et Honorius que le VIe Concile avait anathématisés, et réinstaller à leur place les portraits de ces prélats (dans les églises également).

Plusieurs chroniqueurs byzantins, à partir du IXe siècle, mentionnent les travaux d'art entrepris sur l'initiative de Théophile.

Construction d'un palais à Bryas, sur la côte asiatique et embellissement du Grand Palais. Ces travaux d'art ne concernent pas les images, mais ils témoignent de la reprise des activités artistiques, patronnées par la Cour, après une longue période de stagnation qui correspond aux guerres épuisantes contre les Arabes, aux VIIe et VIIIe siècles. Par-delà le Triomphe de l'Orthodoxie, l'œuvre artistique de l'iconoclaste Théophile sera prolongée et amplifiée par et sous les empereurs iconodoules de la dynastie des Macédoniens.

a. *Theophanus Continuatus*, Bonn, p. 98 (après avoir décrit les largesses de l'ambassadeur de Théophile, Jean le Syncelle, à Bagdad : p. 95-98) : ὅσ (l'ambassadeur) καὶ πρὸς τὸν Θεόφιλον ἄρτι ἐξεληλυθώς, καὶ τὰ τῆς Συρίας πρός αὑτὸν διεξερκόμενος, ἔπεισε τὰ τοῦ Βρύου ἀνάκτορα πρὸς τὴν τῶν Σαρακηνῶν

κατασκευασθῆναί ὁμοίωσιν, ἔν τε σκήμασι καί ποικιλία μυδὲν ἐκείνων τό συνολον παραλλάτοντα, ἐκείνοις τούτου παρισταμένου καὶ κατὰ τὴν Ἰωαννου ἐξήγησιν τὰ τῶν ἔργων ἐκπερατοῦντος, ὅς ὄνομα μὲν Πατρίκης οὕτω καλούμενος ὠνομάζετο, τῇ τῶν πατρικίων δὲ τιμῇ ἐσεμνύνετο...

b. *Symeon Magister*, Bonn, p. 634 : καὶ ἐλθών. (Théophile) μέκρι τοῦ Βρύα προσέταξε παλάτιον οἰκοδομηθῆναι καὶ παραδείσυς φυτευθῆναι καὶ ὕδατα ἀγαγεῖν ἃ καὶ γεγόνασιν. Cf. Georgius Monachus, Bonn, p. 798.

c. *Zonaras*, Bonn, III, p. 363 : ἐπανελθὼν οὖν ἐκεῖθεν ὁ Ἰωάννης καὶ τῷ βασιλεῖ τὰ ἐκεῖ διηγούμενος καὶ τῶν ἀρκικῶν οἰκιῶν σκήματά τε καί ποικιλίαν, εἰς ἔρωτα κεκίνηκε τοιαῦτα δομήσασθαι. καὶ μέντοι ἐπέταξεν ἐν τῷ Βρύαντι δείμασθαί οἱ ἀνάκτορα τοῖς ἐν Συρία ἐοικότα ἐν ἅπασι καὶ ὃς ἐπιστατῶν τοῖς τούτων δομήτορσι καὶ σκήματα διδάσκων καὶ μέτρα εὔρους τε καὶ μήκους καὶ ὕψους τακὺ τὰς οἰαοδομὰς ἐξεπέρανεν.

d. *Symeon Magister*, Bonn, p. 627 :Ὁ τοίνυν βασιλεὺς Θεόφιλος φιλόκοσμος ὢν κατασκευάζει ἐξ ἀρκῆς τὸ Πενταπύργιον, καὶ τὰ δύο μέγιστα ὄργανα ὁλόκρυσα μετὰ διαφόρων λίθων, καὶ δένδρον κρύσεον, ἐν ᾧ στρουθοὶ ἐφεζόμενοι διὰ μηκανῆς τινὸς μουσικῶς ἐκελάδουν. τοῦ πνεύματος διὰ κρυφίων πόρων εἰσπεμπομένου. ἐκαινούργησε δὲ καὶ τὰς βασιλικοὺς στολάς, τούς τε λώρους καὶ τὰ λοιπὰ, πάντα κρυσοῦφαντα κατασκευάσας.

Georgius Monachus (Bonn, p. 793) ajoute à ce dernier renseignement de Symeon Magister : le Pentapyrgion, les deux orgues en or et l'arbre avec ses oiseaux furent exécutés par le chef de l'atelier του Χρυσοκοου, qui était un parent du patriarche Antoine.

Theophanus Continuatus Bonn, p. 43 et s.

Parmi les édifices érigés par Théophile, dans l'enceinte du Grand Palais, ce texte mentionne une série de pavillons, qu'il appelle τρίκλινοι, qui s'élèvent au milieu d'un jardin intérieur. Un premier groupe de ces édicules ou « kiosques » se trouvait à côté du grand pavillon appelé Sigma. Ils avaient chacun son nom : Πυξίτης, qui servait de vestiaire ;"Ερως où l'on conservait des armes ; Μαργαρίτης qui devait son nom à son décor : τοὺς τοίκους δὲ καὶ τὸ ἔδαφος ὁμοίως τοῖς Μαργαρίτου κατεστρωμένα λαμπρῶς. Sur les murs, on y voyait des images d'animaux divers : τοὺς τοίκους δὲ ξῴοις πεποικιλμένοις πανταδαπῶς. Le second de ces édicules était orné de peintures murales qui montraient des armes : ἐντεῦθεν... ἱστορημένας ἀσπίδας καὶ ὅπλα παντοῖα. – Un autre groupe de ces pavillons était dans les jardins. L'un s'appelait ὁ Καριάνος τρίκλινος, un autre ὁ Καμιλᾶς. On signale que le décor intérieur de ce dernier comprenait – sous une voûte (plafond ?) dorée – un socle en marbres polychromes et, au-dessus, des mosaïques qui représentaient des fruits : ... τὴν κρυσοκατάστικτον ö ροφὴν μετεωριζόμενος, τῶν δὲ τοίκων τὰ κάτω μὲν ἔκων ἐξ ὁμοίων κατεστρωμένα πλακῶν, τὰ δ' ἄνω ἐκ κρω εκ κρυσοειδῶν ψηφίδων ἀγάλματά τινα τρυγῶντα καρπούς, et un pavement en marbre de Proconnèse. Un second pavillon offrait une décoration bipartite semblable (marbres et mosaïques) : mais ce n'était cène fois que des motifs d'arbres et de guirlandes (fleurs ou ornements verts) : τῶν τοίκων ὡς τὸ πρότερον (le pavillon ci-dessus), τὸν μὲν ἀέρα ἐκ κρυσοειδῶν ψηφίδων ὅλως κατη-γλαϊσμένον φέρον, δένδρα δέ τινα καὶ ποικίλματα ἐκ πρασίνων ἔκοντα τὸ λεῖπον ψηφίδων ἀναπληρούμενον. Enfin, il y avait encore un pavillon appelé Μουσικός à cause de la perfection de la coupe des marbres (Μουσικός οὖτος κατονο-

μάζεται διά τὴν τῶν μαρμάρων ἀκριβῆ συγκοπήν) de son décor. Son plancher en marbres polychromes faisait penser à un pré fleuri : εἴποις ἄν αὐτὸ ἰδὼν λειμῶνα εἶναι διαφόροις ἄνθεσι βρύοντα. Cependant son décor n'a été exécuté que sous le fils de Théophile, Michel III, et c'est ce qui explique la présence d'images, que le texte ne note nulle part ailleurs : τοὺς τοίκους δὲ ἅπαντας ὑπὸ εἰκόνων ὕστερον, ἀλλ' οὐ τότε καταγλαϊσθέντας ὑπὸ τοῦ υἱοῦ Μικαήλ.

Monuments archéologiques

Les monuments construits ou décorés par les iconoclastes ont tous péri. En particulier, les mosaïques dans les églises qu'on devait à l'initiative des donateurs iconoclastes ont été refaites dès le retour à l'iconographie. Mais les mosaïques des absides de trois églises ont conservé jusqu'à notre époque les traces de leur décoration « iconoclaste » : Sainte-Irène à Constantinople, Sainte-Sophie de Salonique et l'église de la Dormition à Nicée. Dans les trois cas, les iconoclastes avaient réservé l'abside à une grande représentation de la croix. Celle de Sainte Irène est conservée intégralement (fig. 98) ; des deux autres on ne fait que deviner les traces sur le fond de la mosaïque qui, refaite après 843, a vu la croix remplacée par une Théotocos avec l'Enfant. L'abside de Sainte-Sophie de Salonique est toujours là ; celle de Nicée a disparu, avec l'église entière, brûlée en 1922 pendant la guerre gréco-turque.

Nous étudions ces figurations absidiales iconoclastes, p. 314, en cirant les principaux ouvrages qui les concernent.

Troisième partie

Après les iconoclastes

Chapitre VIII

Le triomphe de l'orthodoxie

L'iconoclasme byzantin prit fin comme il avait commencé, un peu plus d'un siècle plus tôt, par un acte des empereurs. C'est en mars 843, un an après la mort de Théophile, que sa veuve Théodora prit la décision d'en finir avec l'iconophobie gouvernementale et, agissant en son nom et en celui de son jeune fils, Michel III, fit proclamer par un synode dirigé par le patriarche le retour à la vénération des images. Cette restauration des icônes fut définitive et non plus temporaire, comme la reprise de ce culte, vers 780, qui se fit sous l'impulsion d'une autre impératrice-veuve d'empereur et régente pour un fils mineur, Irène l'Athénienne. Il y a longtemps qu'on fait observer cette intervention répétée des femmes de la maison régnante en faveur des icônes, mais il faudrait sans doute en tenir compte davantage lorsqu'on considère le côté social du culte des images. Comme le montrent conjointement les mosaïques de Saint-Démétrios, avec leurs représentations des mères avec leurs enfants auprès du saint (fig. 74), ou l'épisode des femmes qui, en 726, massacrèrent l'employé de Léon III chargé de briser le Christ de la Porte de Bronze, ou les interventions des deux impératrices en faveur du culte des images, – la moitié féminine de la population byzantine a dû tenir au culte des images avec ferveur et fidélité. Ces femmes ont dû saluer avec soulagement la fin des interdictions officielles, qui ne devaient certes pas arrêter

entièrement l'usage des icônes dans les gynécées – celui du palais comme les autres [1], – mais en gêner le culte et créer des menaces fréquentes de dénonciations. Aucun concile, aucun sermonnaire ou hagiographe n'a jamais évoqué ni le rôle des femmes dans la vénération des icônes, ni surtout la nature ou le contenu réel des croyances et des pratiques de piété qu'elles rattachaient à ces images et qui, cependant, ont dû être décisives, en 843, dans ce que l'Église byzantine a appelé le Triomphe de l'Orthodoxie.

Souvenirs des cérémonies de 843

Pour mieux comprendre l'atmosphère dans laquelle se fit ce retour aux icônes et, par là, la façon dont ce culte se présenta aux Byzantins du IXe siècle, nous disposons d'un certain nombre de témoignages, écrits et archéologiques, que nous examinerons maintenant, après avoir rappelé un document épigraphique qui date très exactement des années 843-847. Je pense à l'épigramme (analysée au chapitre VI) que le patriarche Méthode écrivit à l'occasion de la restauration de l'image du Christ de la Porte de Chalcé, à l'entrée du palais impérial. Le patriarche y magnifiait le fait même de la réinstallation d'une image du Christ par les soins de l'impératrice Théodora et de ses enfants, mais il laissait entendre que l'image de la croix (qui s'y trouvait depuis Léon III) n'avait pas été écartée pour autant, et ce détail reflète certainement l'esprit conciliateur des restaurateurs des images en 843. On relève en effet la même idée d'une coexistence de l'icône et de la croix du Christ, et de leur vénération parallèle, dans le récit de l'« Absolution de Théophile l'empereur » qui est l'une de nos meilleures sources pour l'histoire des événements de 843 [2]. On y cite, en effet,

une prophétie d'un moine Isaïe de Nicomédie, qui prédit le prochain retour du culte des icônes, en faisant connaître les paroles que le Christ lui aurait proférées dans un rêve : παῦσον πάντας τοὺς ἀνιέρους χαὶ οὕτως οὐν ἀγγέλοις προοενέγχης μοι θνσίαν αἰνέσεως τῆς ἐμῆς εἰχόνος τῆν μορφὴν μετὰ τοῦ σταυροῦ σεβαζόμενος.

La restauration de l'image du Christ sur la Porte de Bronze, où dorénavant elle allait voisiner avec la croix, au lieu de la remplacer, est l'un des faits les plus anciens qu'on puisse noter dans l'histoire de la rénovation des images, depuis 843. La date de la mort du patriarche Méthode (847) nous en fournit le *terminus ante*[3].

Quelques autres faits se laissent attribuer à des dates assez précises de cette même période qui suit immédiatement la fin de l'iconoclasme des empereurs.

L'Église byzantine a voulu présenter la suppression de l'hérésie de l'iconoclasme comme une victoire générale de l'orthodoxie. Il faudrait ajouter : comme une victoire *définitive* de la vraie foi. C'est ce que confirment les témoignages des contemporains, tels que Photios : depuis la victoire sur les iconoclastes et forte des décisions des sept conciles œcuméniques, l'Église est en possession de la plénitude de la connaissance de la foi orthodoxe. On ne peut ni y ajouter quoi que ce soit ni y retrancher quoi que ce soit, sans altérer sa perfection, harmonieuse comme un beau visage[4].

Le triomphe final sur les iconoclastes était donc présenté aux Byzantins du IXe siècle comme un événement d'une très grande portée, plus général certainement que la répression de toutes les autres hérésies, dans le passé. Il avait à être célébré avec éclat, et il le fut, une première fois à Sainte-Sophie, le 11 mars 843, le jour de la restauration officielle des icônes. Cette fête, qui reçut le nom de Dimanche de l'Orthodoxie, fut introduite depuis dans le



113 : Célébration du Triomphe de l'Orthodoxie. Évangeliaire Athos Dionysiou 587, fol. 43. Photo Princeton University.

calendrier de l'Église orthodoxe et dans celui des cérémonies de la Cour byzantine [5]. Et aujourd'hui encore, l'Église orthodoxe commémore le grand événement du 11 mars 843 par des offices solennels qui – en conformité avec la pensée des fondateurs de cette fête, au IXe siècle – est une glorification de la vraie foi, avec une contrepartie qui est une condamnation solennelle de tous les hérétiques, anathématisés nommément du haut de la « solea » de chaque cathédrale. La célébration du 11 mars ayant eu lieu au premier dimanche du Grand Carême, c'est toujours ce dimanche que se célèbre le Triomphe de l'Orthodoxie, fête

qui rentre par conséquent dans la série des fêtes mobiles de l'année liturgique (fig. 113).

Au cours des siècles, les offices du Dimanche de l'Orthodoxie ont subi des changements, dont quelques-uns se laissent observer sûrement [6]. Ainsi les listes des hérétiques anathématisés ont été complétées par l'adjonction de noms d'hérésiarques postérieurs à 843. Et peut-être est-ce à une date ultérieure – mais peu postérieure à mon avis – que, dans ces offices, on aurait renforcé les éléments qui, étrangers aux icônes, célèbrent l'orthodoxie d'une façon générale.

On ne saurait douter, cependant, que nous ayons toujours, dans les offices que nous connaissons, un noyau important qui remonte à la fondation de la fête, au IX[e] siècle.

C'est ainsi que le récit du Synaxaire, lu aux Matines [7], est consacré à un sujet qui n'a pu être choisi que du vivant de l'impératrice Théodora ; c'est l'histoire, accompagnée de miracles, de l'absolution par l'Église de l'empereur Théophile, après sa mort. Théophile, on s'en souvient, est resté iconoclaste jusqu'à sa mort, en 842. Théodora, par contre, s'était toujours montrée favorable au culte des icônes et n'a attendu que le décès de son époux pour en rétablir le culte. Mais malgré ses sympathies pour les défenseurs des icônes, elle n'en décréta pas le rétablissement avant d'avoir obtenu du patriarche Méthode et de l'Église que le nom de son époux Théophile ne soit effacé sur la liste des iconoclastes destinés à être anathématisés. L'opération a été difficile, les pourparlers très longs, et la résistance du clergé iconodoule apparemment assez grande. Il a fallu, pour réussir, faire intervenir des rêves et des récits de miracles. Tout porte même à croire que Théodora n'accorda sa signature à l'acte de rétablissement du culte des images que contre

une promesse formelle de ne pas charger la mémoire de Théophile.

Or c'est le récit destiné à décider le clergé iconodoule, et que celui-ci a peut-être tenu à faire connaître pour expliquer son accord, que nous voyons réciter aux Matines du Dimanche de l'Orthodoxie. Manifestement, il n'a pu y être introduit que du vivant de l'épouse fidèle et tenace du dernier empereur iconoclaste, celle qui fonda la fête de l'Orthodoxie.

Autre élément du même office qui doit remonter aux origines de la fête : l'une des hymnes qu'on y chante fait entendre ces paroles : « Avec les anges, apporte-moi (c'est-à-dire à Dieu) le sacrifice, en vénérant l'image de ma figure et de la croix [8]. » Nous verrons dans un instant comment ces paroles – que nous connaissons déjà (cf. p. 377 – se rattachent aux événements. Mais l'office lui-même observe qu'elles sont empruntées à une vision de Méthode, patriarche de Constantinople, en 843, et auteur, avec Théodora, de la restauration des icônes. Il n'est pas douteux que les paroles de l'hymne, comme le passage du Synaxaire, remontent aux offices qui furent composés immédiatement après la restauration des images, en 843, et que, par conséquent, le noyau de ces offices, qui en définit les tendances et le ton, nous renseigne sur l'esprit des vainqueurs de 843. Nous y reviendrons, dans un instant, pour rapprocher les prières de ces offices d'autres textes du IXe siècle et de quelques images suggestives de la même époque.

Mais avant, voici d'autres échos des événements de 843, qui nous viennent cette fois par l'intermédiaire du *Livre des Cérémonies*, c'est-à-dire d'un texte postérieur de cent ans. Il nous dit comment le « Dimanche de l'Orthodoxie » était fêté, vers 950, et nous donne aussi quelques indications sur les cérémonies qui caractérisent cette fête, à l'époque antérieure.

Puisque le *Livre des Cérémonies* (I, 37) en parle, c'est que l'empereur participait officiellement à cette fête de l'Église qui était aussi une fête de l'État byzantin. Et en soi cela ne paraît que normal, car des « sorties » analogues des basileis se faisaient à d'autres occasions. Il faudra retenir, cependant, que, avec la fête de l'Élévation de la Croix, le 14 septembre, le Dimanche de l'Orthodoxie était une des rares célébrations maintenues par la Cour byzantine qui commémoraient une action éclatante en faveur de l'Église d'un empereur qui régna dans un passé plus ou moins lointain. De même que là, de règne en règne, les basileis venaient commémorer l'action de Constantin en faveur de la vénération de la Croix, de même ici, le Dimanche de l'Orthodoxie, ils assistaient à l'évocation de l'œuvre de Théodora en faveur du culte des icônes.

C'est pourquoi il est permis de rejeter les hypothèses du regretté abbé Vogt qui, commentant ce chapitre du *Livre des Cérémonies*, en explique certaines particularités par l'idée de « pénitence » impériale que ces particularités auraient eu pour objet de symboliser[9]. Or rien dans l'histoire de Théodora restaurant les icônes ne laisse de place à l'hypothèse de cette prétendue pénitence : c'est elle qui, au contraire, pose ses conditions au patriarche, et l'Église, reconnaissante pour son œuvre de restauration de l'Orthodoxie, en fera une sainte. Cependant, deux particularités réelles distinguent la « sortie » officielle des empereurs le Dimanche de l'Orthodoxie[10]. L'empereur et sa suite quittent le palais et vont à la rencontre du patriarche suivi de son clergé. Ce mouvement symétrique des deux processions, impériale et patriarcale, est normal. Mais d'ordinaire, une fois qu'elles se rencontrent – au narthex de Sainte-Sophie, – les deux processions, le basileus et le patriarche à leur tête, ne se quittent plus et pénètrent ensemble dans la nef de

l'église. Or, le Dimanche de l'Orthodoxie, l'empereur, exceptionnellement, va à la rencontre du patriarche plus loin que d'habitude, et il rejoint la procession du clergé quelque part au devant du narthex de Sainte-Sophie : « vers la gauche », dit le texte. Une première rencontre a donc lieu à cet endroit, en dehors de l'église. Puis l'empereur quitte le patriarche et sa procession et se rend au narthex de Sainte-Sophie et y attend le clergé, pour une nouvelle rencontre. Le patriarche et sa suite l'y rejoignent au bout d'un temps, et à partir de ce moment la cérémonie se prolonge, selon l'usage habituel.

Que signifie cette dérogation à l'ordre normal des cérémonies ordinaires ?

Selon toute vraisemblance, il s'agit d'un souvenir de la cérémonie de 843, celle que l'Église commémore par la cérémonie annuelle du Dimanche de l'Orthodoxie. En effet, selon un récit reproduit par plusieurs textes (dont le plus ancien a été publié par Regel) [11], la fête du 11 mars 843 s'était déroulée de la façon que voici : après avoir passé la nuit en prière, le nouveau patriarche Méthode et le clergé de la capitale, augmenté par d'innombrables moines et anachorètes descendus des montagnes de la Bithynie, partirent processionnellement des Blachernes. Portant des cierges et des icônes et au chant du « Kyrie eleison » ils se rendirent à la porte du palais impérial appelée « Ktenaria » et c'est là vraisemblablement que l'impératrice vint à la rencontre du patriarche et du clergé, portant – nous apprend-on – un « cierge impérial ». Cette porte, « Ktenaria » ou « du peigne », ne nous est pas connue autrement [12] ; mais l'indication, si précise, doit remonter à l'époque, car, par une *Vita* de saint Nicolas, nous connaissons à Constantinople une rue du même nom [13], qui devait être une de ces rues bordées de boutiques d'une catégorie précise d'artisans.

De la porte du palais à Sainte-Sophie, impératrice et patriarche ont dû marcher ensemble à la tête de la procession commune. Et la fête se termina par une célébration solennelle de la messe à Sainte-Sophie, dans un cadre d'icônes réinstallées à leurs places respectives par les soins du clergé qui les avait apportées des Blachernes.

Il n'est pas douteux que la Cour du Xe siècle, dans l'ordonnance de la fête de l'Orthodoxie, conservait le souvenir de ce qui faisait la particularité de la célébration historique de 843, que commémorait cette fête : à savoir que la procession du clergé s'était d'abord rendue au palais. Ce qui devait signifier – en conformité avec la marche générale des événements en 843 – que le clergé venait inviter la souveraine d'ordonner la restauration des icônes. Le consentement de celle-ci une fois acquis, – ce à quoi correspondait la sortie de Théodora au devant de la procession, à la porte du palais, – la remise des icônes à Sainte-Sophie et la messe en leur présence et en présence de l'impératrice devenaient possibles : c'était cela la *ré-intronisation* des icônes, leur *avènement* renouvelé. Dans la cérémonie du Xe siècle, la première rencontre du souverain avec la procession du patriarche, en dehors de Sainte-Sophie, devait reproduire symboliquement la rencontre décisive, à la porte « Kténaria », le 11 mars 843.

La volonté de préserver le souvenir de la fête de 843 se manifeste aussi dans un autre trait exceptionnel de la cérémonie commémorative du Xe siècle : le *Livre des Cérémonies* nous signale en effet, en soulignant que la chose était exceptionnelle [14], que les empereurs, ce jour-là, ne pénétraient pas, pour communier, à l'intérieur du sanctuaire de Sainte-Sophie. L'abbé Vogt, pour l'expliquer, avançait encore son hypothèse des empereurs pénitents. Or, l'explication doit être très simple : puisqu'on reproduisait schématiquement la cérémonie de 843, on ne pouvait pas faire rentrer le souverain dans le sanc-

tuaire au-delà de l'iconostase, car le jour de la cérémonie qu'on reproduisait, le souverain était... une femme [15]

Tout compte fait, du côté de la Cour et du côté de l'Église, la célébration du Dimanche de l'Orthodoxie remontait très exactement à l'époque de sa fondation, en 843 ; et de part et d'autre, on a tenu plus tard à conserver l'esprit dans lequel cette première célébration fut réalisée.

Ce sont très certainement les moines – eux qui portèrent la tradition des icônes à travers les siècles – qui donnèrent le ton à cette fête liturgique, et deux textes nous permettent sans doute d'en préciser le caractère.

L'un de ces textes figure dans la *Vita* de saint Théodore Stoudite [16], et il dit que, une vingtaine d'années avant le triomphe final, vers 820-828, le saint abbé du Stoudion avait déjà organisé – un jour des Rameaux – une première procession de moines portant des icônes. La *Vita* ajoute : tenant les icônes avec les bras levés, les moines chantaient « des hymnes triomphales au Christ-vainqueur ». Le thème de la procession, qui fut reproduite en 843, était celui d'une procession triomphale. On y trouvait même les « prisonniers » des triomphes militaires, rôle que – dès le IXe s. – assumèrent des hérétiques qu'on obligeait de défiler et de s'entendre anathématiser [17], Les moines – vainqueurs en 843 – défilèrent à travers Constantinople en imitant une entrée triomphale du Christ dans sa capitale reconquise. Et c'est à quoi font écho les textes de l'hotios que nous avons rappelés plus haut et où les discussions autour des icônes et la restauration finale de leur culte sont présentées en termes de langage militaire : luttes et batailles, puis victoire finale et triomphe [18]. Nous verrons que l'iconographie s'inspire des mêmes idées exactement.

Le deuxième texte révélateur de l'esprit qui régnait en 843 fait partie de la description des événements de cette

année, publiée par Regel (et par d'autres) [19] D'après ce récit, le mouvement en faveur de la restauration des icônes débuta dans les couvents et dans les grottes des anachorètes de Bithynie qui descendirent à Constantinople, après avoir entendu un anachorète nommé Isaïe leur faire part d'un rêve prophétique. Nous connaissons déjà les paroles qu'il entendit dans son rêve, mais nous les citons à nouveau, pour y relever cette fois une indication précieuse sur le sens de la vénération des images qui allait être reprise à Byzance : « ... et alors *avec les anges* tu offriras le sacrifice des louanges, en vénérant l'image de ma figure ensemble avec la croix ».

Ces paroles sont importantes parce qu'elles reflètent la pensée des moines et du clergé au moment où ils entreprirent l'assaut final de l'iconoclasme. Et la preuve de cette importance, c'est que ces paroles furent retenues – je l'ai observé plus haut – par l'office du Dimanche de l'Orthodoxie. Or ces paroles nous disent : la vénération des images de la figure de Dieu – comme celle de la croix – a son modèle dans l'offrande des anges glorifiant le Seigneur. L'homme devant l'icône est comme l'ange devant la lumière divine. Retenons cette définition qui, reprise par d'autres textes et par les paroles des offices du Dimanche de l'Orthodoxie, nous aidera à comprendre une tendance typique de l'iconographie créée à cette époque.

Monuments officiels. Empereurs et patriarches

Ces reflets des événements de 843 sur les offices liturgiques et les cérémonies commémoratives de la Cour ont principalement cet intérêt qu'ils nous conduisent – aussi indirectement que ce soit – à *la première* célébration de la victoire des défenseurs des images, tandis que les

monuments archéologiques dont nous disposons ne nous donnent pas cette assurance. Cela est dû, évidemment, à la destruction massive des palais et des églises de Constantinople et de la province byzantine. Car si les œuvres iconographiques de la deuxième moitié du IXe siècle étaient encore debout, c'est elles qu'il aurait été normal d'interroger, avant toute autre chose, sur la restauration des images après 843, sur les étapes de ce retour à une forme de piété essentielle chez les Grecs, et d'une façon générale, sur les conséquences que le Triomphe de l'Orthodoxie a pu avoir sur le terrain même où ce Triomphe fut emporté, c'est-à-dire dans l'imagerie religieuse.

La disparition de la plupart des témoins matériels de la restauration des images limite évidemment nos moyens d'investigation. Mais la carence des monuments n'est pas complète, et ce qui nous en reste permet des observations utiles. En analysant ces œuvres d'art, nous y verrons deux séries de faits, également suggestifs : les uns, particuliers à cette époque, portent encore le reflet des passions qui agitaient alors les Byzantins ; tandis que les autres, moins liés aux événements de ce temps, sont à l'origine de développements ultérieurs et engagent l'avenir. Les premiers célèbrent la victoire sur l'hérésie et évoquent les acteurs du drame des luttes religieuses à peine apaisées et qui en fait se prolongeaient encore ; les deuxièmes touchent au fond des problèmes religieux posés par la Querelle ; ce sont des images religieuses dont les versions nouvelles ou renouvelées définissent bien les aspirations des iconodoules triomphants, et de l'Église orthodoxe depuis lors. En outre, il y a lieu de distinguer – malgré les liens étroits qui les unissent – les initiatives des empereurs et celles du patriarcat : au lendemain de la crise iconoclaste, l'État et l'Église manifestèrent simultanément leur attachement aux images religieuses, mais

en posant l'accent d'une façon que je ne crois pas identique. Étant donné que les témoignages connus sur les initiatives des empereurs, dans la deuxième moitié du IXe siècle, sont peu nombreux en comparaison avec les œuvres ecclésiastiques, c'est par la série impériale que nous commencerons, pour nous consacrer ensuite à l'ensemble des œuvres de l'Église.

Du côté des empereurs, le retour aux images religieuses fut effectif dès avant 856, date à laquelle Théodora fut éliminée du pouvoir. Car nous connaissons des émissions frappées sous le règne conjoint de Michel III et de Théodora, où réapparaît l'image du Christ (fig. 92). Cette précocité du retour officiel à l'iconographie sacrée est à souligner, surtout maintenant, à la suite d'une étude récente de F. Dvornik[20] qui fait ressortir la persistance de l'hostilité aux images pendant toute la deuxième moitié du IXe siècle. Or, si inquiétante que fût, aux yeux de l'Église, cette ténacité des sentiments iconoclastes au sein de la société byzantine, elle pouvait ne pas gêner l'œuvre de la restauration des images religieuses dirigées par les pouvoirs de l'État et de l'Église. Les monuments sont là pour le prouver, et tout d'abord les émissions monétaires de Michel III avec, puis sans Théodora, suivies d'autres monnaies de son successeur, Basile Ier : tous les empereurs de la deuxième moitié du Xe siècle qui ont régné après le Triomphe de l'Orthodoxie ont tenu ainsi à marquer, par leur iconographie monétaire, leur ferme attachement au culte des icônes (fig. 90, 92, 114).

On remarquera même qu'il s'agit d'une initiative qui dépasse un simple retour à l'iconographie monétaire courante des empereurs qui précédèrent les iconoclastes, car un seul de ces souverains – et pas le dernier chronologiquement – avait fait représenter le Christ à l'avers de ses monnaies (fig. 23-30). Michel III et Théodora reprirent





Monnaies 114 : Basile I.

la formule iconographique originale de Justinien II, et le choix du modèle qu'ils firent prouve leur détermination de faire connaître universellement l'iconophilie officielle du gouvernement de l'Empire. Les souverains du IXe siècle prenaient peut-être pour des pièces constantiniennes les *solidi* de Justinien II et croyaient restaurer une pratique établie par le fondateur de l'Empire chrétien. Mais si cela n'est qu'hypothèse, la présence de l'effigie du Christ sur les monnaies impériales de *tous les règnes* est un fait certain et nouveau, conséquence évidente de la Querelle des Images.

Cette innovation signifiait-elle simplement que les empereurs de Byzance étaient revenus au culte des images ? On est tenté d'aller au-delà de cette affirmation générale et d'entrevoir une autre intention de ces souverains. Un document presque contemporain des émissions

de Michel III avec buste du Christ, la « Lettre des trois patriarches d'Orient à Théophile » (p. 367), décrit une médaille de l'empereur Constantin qui n'est probablement en fait que l'une des émissions de Justinien II attribuée au premier empereur chrétien. Le Christ et l'empereur y étaient figurés simultanément, selon les auteurs de la lettre qui expliquaient que cette médaille offrait l'image symbolique de la concorde entre l'empereur terrestre et son Souverain suprême qui règne à la fois sur les anges et les hommes. Les empereurs du IXe siècle ont pu penser comme les prélats, leurs contemporains, et il y a donc des chances qu'en installant systématiquement l'image du Christ sur leurs monnaies ils croyaient faire comme Constantin, c'est-à-dire représenter leur Seigneur suprême et la concorde qui règne entre Lui et eux-mêmes, régisseurs de son Empire universel.

Michel III fit reproduire la tête du Christ telle qu'on la voit sur les monnaies de Justinien II : barbe arrondie et cheveux longs. Mais si ce type iconographique est bien celui qui depuis cette époque sera appliqué couramment aux images du Christ en majesté, la légende qui l'accompagne se contente d'indiquer son nom « Jésus-Christ » (fig. 90, 92) et omet le *Rex regnantium* qui encadrait la même image sur les émissions pré-iconoclastes de Justinien II (fig. 23-30). La formule *Rex regnantium* (cf. *supra*, p. 77) réapparaîtra, elle aussi, mais sur les monnaies du règne suivant seulement. Et Basile Ier qui l'adoptera la fera graver autour d'un Christ en majesté, siégeant sur un trône (fig. 114) : la formule iconographique s'écartait donc des modèles monétaires pré-iconoclastes, et elle avait sur eux l'avantage d'exprimer mieux l'idée de souveraineté.

Faut-il chercher une explication à l'absence des mots *Rex regnantium* sur les images du Christ gravées sous Michel III ? S'agit-il d'une abstention volontaire qui cor-





Sceau 115 : Patriarche Ignace.

respondait au désir de ne pas préciser trop et unilatéralement le symbole du Christ Souverain suprême de l'Empereur et de l'État ? Nous savons en tout cas que le patriarche Ignace, son contemporain, lui aussi gravait sur ses sceaux (fig. 115) une image du Christ accompagnée d'inscriptions suggestives, telles que Jésus-Christ *notre Dieu*, ou Jésus-Christ *sois mon guide* (v. sur ces sceaux notre description p. 506 et *infra*, p. 395). Ces inscriptions sont des invocations et des appels au patronage du Christ que les successeurs d'Ignace sur le trône des patriarches de Constantinople ne feront plus, en renonçant même à l'image du Christ sur leurs sceaux. Il semblerait ainsi que pendant les toutes premières décennies après le Triomphe de l'Orthodoxie, empereur et patriarche, simultanément, ont pensé à marquer d'une image du Christ-souverain qui ses monnaies, qui ses sceaux.

C'était la toute première réaction à la fin de l'iconoclasme, qui mettait en valeur les figurations du Christ sur les œuvres officielles du IX[e] siècle. Empereur et patriarche se servirent de la même image du Christ pour figurer leur seigneur céleste commun, comme ils se sont fait représenter ensemble auprès du Christ en majesté sur une mosaïque du palais, que nous allons examiner maintenant. La distinction entre le *Rex regnantium*, souverain des empereurs, et le *Pantocrator*, seigneur universel, ne se manifesta que sous Basile I[er] (première apparition de la deuxième de ces légendes), et cela correspond probablement à un retour progressif aux usages d'une imagerie plus savante. Il a fallu un peu de temps, après le long *hiatus* de l'iconoclasme, pour se familiariser à nouveau avec le langage iconographique et les moyens dont il dispose. En sigillographie aussi, comme en numismatique, Michel III ne tarda pas à revenir aux images religieuses. On connaît de lui (p. 505, fig. 31) un sceau marqué d'une effigie de la Théotocos du type dit Odigitria. Moins officielle, l'iconographie des sceaux reflète davantage les préférences personnelles de leur propriétaire. Le cas de Michel III ne devait pas faire exception à cette règle ; on sait, en effet (cf. p. 498) que parmi les rares sanctuaires de la capitale auxquels il accorda des dons, l'église de N.-D. l'Odigitria tient la première place. L'iconographie des sceaux de Michel III confirme qu'il se mettait sous la protection particulière de cette icône miraculeuse.

Son successeur immédiat, Basile I[er], ne fit plus représenter la Vierge sur ses plombs, et à sa place y grava un Christ accompagné de la légende « Emmanuel ». Cette inscription signifiait évidemment que le Christ, dont la souveraineté était affirmée ainsi sur les sceaux de l'empereur, était bien le Dieu incarné, et aussi que « Dieu est avec nous ».

C'est sous Michel III également, selon une épigramme qui nous conserve la légende d'une mosaïque, au Chrysotriclinos du palais, qu'une autre image symbolique du Christ fut créée – ou renouvelée – pour illustrer la même idée : le basileus a pour Souverain suprême le Christ [21], Comme l'empereur y était représenté en restaurateur des images, avec le patriarche, mais sans sa mère, Théodora, cette mosaïque datait des années postérieures à l'éloignement de l'impératrice (856-867). L'épigramme de l'Anthologie dit expressément. : « De nouveau l'image du Christ resplendit au-dessus du trône impérial et renverse les ténébreuses hérésies. » La volonté de confronter – et de superposer – le trône du ciel et celui du basileus ne saurait donc être mise en doute : et la mosaïque du Chrysotriclinos se présentait donc en pendant aux images monétaires de Michel III, à ce détail près cependant que le Christ *trônant* n'apparaît que sur les émissions de Basile I[er] (867-886). On peut se demander, d'autre part, avec S. Der Nersessian, si la mosaïque du Chrysotriclinos ne remontait pas à un modèle pré-iconoclaste et si elle n'imitait pas une mosaïque semblable mais contemporaine de la salle qui, elle, datait du VI[e] siècle ? Construite par Justin II, elle fut décorée par son successeur Tibère II Constantin. Cette hypothèse paraît d'autant plus plausible que c'est à ces deux empereurs, on l'a vu, que remontent plusieurs initiatives qui tendaient à présenter l'image du Christ (ou son signe, la croix sur marches) comme une représentation du souverain suprême de l'empereur [22].

Cependant, la part originale dans cette mosaïque était considérable, car, selon l'épigramme, on y voyait au pied de la Vierge les portraits de Michel III, du patriarche et de leurs collaborateurs dans la lutte qu'ils dirigèrent contre l'iconoclasme. Qu'on ait pensé commémorer le Triomphe de l'Orthodoxie en 843 (le patriarche aurait

été en ce cas Méthode, mais l'absence de Théodora rend cette hypothèse moins plausible) ou les activités anti-iconoclastes des années cinquante et soixante (le patriarche serait alors Photios ou Ignace), de toute façon l'image évoquait des événements contemporains et montrait des personnages du IXe siècle. Cependant c'est la présence *simultanée* de l'empereur et du patriarche, en qualité de triomphateurs de l'hérésie, qui me paraît nouvelle : elle nous ramène bien au IXe siècle, et aux autres témoignages sur un essor de l'Église après 843. Que le patriarche ait été figuré à côté de l'empereur, au-dessus de l'entrée de la salle du Trône, cela fait penser, une fois de plus, à l'Épanagogé et à sa doctrine de la dyarchie[23].

De toute façon, entre 843 et les premières années du règne de Basile Ier (867-886), une mosaïque au palais et deux types d'images monétaires (l'une depuis 856) nous certifient que l'imagerie-officielle issue du « Triomphe de l'Orthodoxie » présente le basileus orthodoxe et iconodoule en prince qui gouverne au nom de son Souverain suprême, le Christ.

Les premières initiatives de l'*Église*, en matière d'iconographie religieuse, après 843, se laissent observer avant tout sur des objets d'une catégorie apparentée à la numismatique impériale : les sceaux des chefs de l'Église constantinopolitaine. Aucun plomb du premier des patriarches orthodoxes, saint Méthode, ne semble avoir été retrouvé jusqu'ici. Mais il y en a deux d'Ignace et deux de Photios. En les décrivant (p. 505-506, fig. 115, 116, 117) nous n'avons pas pu préciser la date des pièces conservées. Mais les plombs d'Ignace pourraient bien remonter à son premier règne (857-858), étant donné notamment qu'ils sont marqués d'une effigie du Christ (de deux types différents). Car son successeur, Photios, pendant son premier règne, mettra ses sceaux à lui sous le signe d'une image de la Vierge (v. *infra)*, et depuis lors

pour une longue période tous les sceaux des patriarches de Constantinople porteront régulièrement la figure de la Théotocos. C'est avant l'introduction de cette iconographie mariologique et par conséquent avant le premier règne de Photios qu'on imagine le mieux Ignace choisissant pour ses sceaux une image du Christ. D'autant plus que, avant les iconoclastes, les patriarches ne semblent pas avoir connu l'usage des sceaux avec images religieuses. Sinon Méthode, Ignace a donc innové en introduisant une iconographie sur les sceaux patriarcaux, et en le faisant, il aurait choisi, pour ses plombs, le même thème que l'empereur Michel III avait adopté pour ses monnaies, c'est-à-dire le Christ. Autrement dit, chacun de son côté, l'empereur et le patriarche auraient manifesté à peu près simultanément leur attachement aux icônes et leur fidélité au même Seigneur céleste, le Christ (cf. *supra*, p. 394). Les patriarches, tout comme les empereurs, ne tardèrent donc pas à faire apparaître des images religieuses sur des pièces aussi importantes que les sceaux : quelle qu'ait été la lenteur avec laquelle l'usage des peintures religieuses fût revenu ailleurs, par exemple sur les murs des églises, dans les domaines où les empereurs ou les patriarches pouvaient agir directement et où leurs initiatives avaient la valeur de tests ou de symboles, ils n'hésitèrent pas à recourir aux images dans les années qui suivirent de près 843. Et il est possible, on l'a dit plus haut, que ce soit à la victoire sur l'iconoclasme qu'on doive l'extension de l'imagerie religieuse aux sceaux des patriarches.

Les sceaux de Photios (fig. 116, 117) ne retiennent pas l'effigie du Christ. Ils la remplacent par une représentation de la Théotocos, qui y figure avec l'Enfant, mais selon deux types iconographiques différents qui correspondent chacun à une icône miraculeuse célèbre, la Nicopéa et l'Odigitria. La Nicopéa montre la Mère et



Sceaux 116-117 : Patriarche Photios. Photo Dumbarton Oaks.

l'Enfant frontalement : l'Odigitria figure l'Enfant sur le bras gauche de Marie qui se tourne vers lui. Les deux icônes-modèles ont été célébrées comme images protectrices des armées et de l'État byzantins. La Nicopéa a figuré sur les sceaux des empereurs des VIe et VIIe siècles (fig. 14, 15, 16) ; l'Odigitria, sauvée pendant la Querelle des images, fut entourée d'une vénération particulière après 843. Comme Photios, Michel III la fit graver sur ses propres sceaux (fig. 31) et c'est cela plus spécialement qui nous fait dater du premier règne de Photios (pendant dant le règne de Michel III) le plomb du patriarche avec l'Odigitria. C'est alors que Photios eut à inaugurer une copie de cette même image, installée à Sainte-Sophie (p. 496). Ce sont les images mariologiques de Photios qui inaugurent la tradition iconographique de la sigillographie des patriarches de Constantinople : comme ailleurs, son initiative dans ce domaine annonce l'avenir.

C'est par un ensemble de mosaïques récemment découvert à Sainte-Sophie de Constantinople qu'il faut commencer l'étude des œuvres ecclésiastiques réalisées peu de temps après la fin de l'iconoclasme. En effet, cet ensemble permet le mieux de rattacher des images religieuses à l'office du Dimanche de l'Orthodoxie dont il a été question tout à l'heure et qui en principe nous fait remonter à 843. Sur cette mosaïque, on trouve réunis les portraits des quatre patriarches que cet office commémore en tant que défenseurs de l'orthodoxie contre les iconoclastes, sous le règne des empereurs hérétiques : Germain, Taraise, Nicéphore, Méthode (l'ordre chronologique étant observé de part et d'autre).

En décrivant cette mosaïque (p. 520) d'après l'article de Paul Underwood, d'autres études et nos propres observations, nous signalons que les quatre patriarches y apparaissent mêlés aux apôtres, c'est-à-dire en continuateurs des apôtres, – démarche typique pour les Byzantins et que nous retrouverons sur d'autres images de cette époque où l'on a voulu caractériser un héros ou un ennemi en l'associant à des personnages d'une catégorie établie, à des anges, des saints, ou à des diables, des hérétiques.

Il faut que nous relevions, d'autre part, l'intérêt de cette installation d'une galerie des quatre patriarches iconodoules dans une salle rattachée à la cathédrale du chef de l'Église constantinopolitaine. Plusieurs textes nous certifient qu'au patriarcheïon de Constantinople, comme dans d'autres évêchés, on gardait les portraits des titulaires successifs de la chaire, confectionnés au fur et à mesure de leur intronisation et conservés après leur mort. Ce privilège, que les évêques partageaient avec les empereurs et avec les hauts dignitaires de l'État[24], supposait aussi que, à l'époque des luttes entre partis orthodoxes et hérétiques, le titulaire qui appartenait à l'un de

ces groupes pouvait faire subir la *damnatio memoriae* à son ou à ses prédécesseurs du parti adverse, démarche qui entraînait la suppression du portrait du condamné dans la galerie de l'évêché[25]. Nous savons précisément qu'au V[e] siècle la galerie des portraits du patriarcheïon de Constantinople avait connu des suppressions de ce genre, suivies certainement de restaurations, lors du retour au pouvoir épiscopal des prélats orthodoxes[26]. Il est à peu près certain que, autour de 700, les monothélètes ont fait disparaître les portraits du patriarche contemporain du VI[e] Concile œcuménique, au patriarcheïon, puisqu'ils l'ont fait, on le sait, sur le mur du Milion (cf. p. 162) ; et naturellement les patriarches orthodoxes, lors de leur retour au pouvoir, n'ont pas manqué de rétablir les effigies de leurs prédécesseurs orthodoxes bannis par les monothélètes. Enfin, les patriarches iconoclastes ont dû procéder de même vis-à-vis des patriarches orthodoxes et ce sont précisément les portraits des quatre patriarches représentés sur la mosaïque découverte par M. Underwood qui auraient dû être alors supprimés, puis restaurés. C'est donc leur sort commun qui en a fait ce groupe de quatre, la tradition iconographique ayant contribué à le former autant que la tradition liturgique. Et comme le dernier des quatre, Méthode, n'a été canonisé qu'en 847, c'est alors seulement, mais vraisemblablement à une date légèrement postérieure, que le groupe des quatre portraits a dû se constituer. Sans préjudice de la date de la mosaïque (qui a pu être exécutée plus tard, vers la fin du IX[e] siècle), *typologiquement* les quatre patriarches iconodoules ont dû être rapprochés dans les années où l'unité du groupe des champions de l'orthodoxie avait encore toute sa valeur.

Nous aurons à signaler plus loin (p. 446-450) l'exégèse que nous proposons des autres images de la même mosaïque : notre hypothèse sur ce point nous ramènera aux

tendances générales des restaurateurs des images après 843 ; mais il s'agira, cette fois, non plus de la glorification des acteurs de la Querelle des images, mais d'un thème d'iconographie religieuse sur lequel les orthodoxes mettaient l'accent, au lendemain de leur victoire sur les destructeurs des images saintes.

Reflets de polémiques contre les iconoclastes

C'est l'emplacement des mosaïques que nous venons d'évoquer qui en fait une œuvre certaine des ateliers du patriarcheïon de Constantinople, et le thème des quatre portraits de patriarches glorifiés le confirme. Or ce même thème se retrouve dans une série importante de psautiers illustrés du IXe siècle, que pour d'autres raisons aussi il convient d'attribuer à des ateliers installés dans l'entourage immédiat des patriarches. Je pense naturellement aux psautiers décorés d'illustrations marginales, que nous allons caractériser plus bas (p. 540-541), dans la mesure où les peintures qu'on y trouve intéressent le présent ouvrage.

Or, de ce point de vue, ce qu'il convient d'y relever, avant de montrer les deux catégories particulières de ces peintures, c'est l'ambiance dans laquelle cette illustration avait été créée. Comme il va être rappelé plus loin, à propos de ces mêmes miniatures (p. 540), les luttes prolongées autour des icônes et les persécutions qu'elles provoquèrent avaient créé à Byzance un climat de méfiance et de discorde qui s'étendit à bien d'autres domaines de la vie religieuse et politique et ne changea point le jour du Triomphe de l'Orthodoxie. À l'iconoclasme, désarmé mais non point supprimé (cf. p. 378), s'ajoutèrent d'autres objets de querelles, et pendant toute la seconde moitié du IXe siècle, deux partis au sein de l'Église

constantinopolitaine s'opposèrent avec autant de véhémence et de passion que les iconoclastes et les iconodoules avant 843. Mais en ce qui concerne la pratique des arts, un fait nouveau se manifeste après le Triomphe de l'Orthodoxie : aucun des deux partis ne s'opposant aux images, le recours à l'image se généralisa à tel point qu'on n'hésita pas à s'en servir comme d'un instrument de polémique entre les partis qui se constituèrent alors au sein de l'Église byzantine. C'est ce qui explique la démarche (que je crois unique en histoire byzantine et au haut Moyen Âge en général) de l'évêque Grégoire Asbestas, ami et collaborateur du patriarche Photios, confectionnant de sa propre main les illustrations d'un exemplaire de luxe (destiné à l'empereur d'Occident) des Actes d'un concile local, avec l'intention de rendre odieux au futur lecteur de ces Actes le chef du parti adverse, le patriarche Ignace. Le prélat-illustrateur semble avoir été particulièrement doué pour la peinture, comme nous le dit un de ses adversaires (p. 498), et c'est à cette condition évidemment qu'il a pu réaliser son œuvre singulière. Mais ce qui frappe c'est la démarche elle-même : fixer par l'image les étapes de la déchéance de l'adversaire abattu, en accompagnant la figure de celui-ci de légendes qui, avec des nuances, disaient toutes la même chose : Ignace est un nouveau Simon le Magicien, il est suppôt du diable ou même Antéchrist (il est probable que Simon et des personnages diaboliques étaient figurés eux-mêmes, à côté des légendes qui les nommaient et à côté d'Ignace). Le procédé est clair : il s'agit d'associer et même d'assimiler chacun des adversaires à des ennemis attitrés, et de les condamner ainsi à l'avance. Qui sait, en outre, si l'auteur de pareilles figurations, en associant au diable l'adversaire déteste, ne pensait pas que ses images pouvaient lui faire un tort

physique ou livrer son âme à Satan, à la façon des figurations magiques ?

Les images d'Asbestas ne sont plus : elles furent brûlées par les Ignatiens, moins de dix ans après leur confection (861). Mais nous sommes heureux d'être renseignés sur leur existence, qui nous fait mieux comprendre l'ambiance dans laquelle furent créées les miniatures des psautiers. On verra (p. 360) que nous croyons pouvoir attribuer ces illustrations à un atelier qui travaillait pour le patriarcheïon de Constantinople, du temps du patriarche Photios, de préférence pendant son premier règne (858-868), et peut-être à Grégoire Asbestas lui-même et à des peintres qui travaillaient sous sa direction. Ce n'est pas le nom du peintre, cependant, qui nous importe, mais cette constatation qui, elle, n'est point hypothétique, qu'une partie de l'illustration de ces psautiers a été conçue au patriarcat de Constantinople, à un moment qui correspond à l'activité du prélat le plus remarquable que Byzance ait jamais eu à la tête de son Église, depuis saint Jean Chrysostome. Car cela nous autorise à chercher dans cette illustration des psautiers les échos de pensées qui ont été déterminantes dans les activités byzantines des premières décennies après le Triomphe de l'Orthodoxie.

On y trouve tout d'abord (cf. nos descriptions p. 543 et *sq.*) un groupe de peintures qui ont pour mission de condamner les iconoclastes et de glorifier les orthodoxes. Les premières de ces images s'apparentent étroitement aux miniatures disparues, que Grégoire Asbestas consacra à la représentation commentée du jugement et de la condamnation du patriarche Ignace, tandis que les autres, magnifiant les orthodoxes, rejoignaient le thème de la mosaïque de Sainte-Sophie aux portraits des quatre patriarches (cf. p. 446).

Arrêtons-nous d'abord à la première série, celle qui figure les ennemis-destructeurs des icônes, et les présente d'une façon odieuse. Sur une première image (fig. 97) qui se rattache au verset 22 du psaume 68 (69), voici les iconoclastes – les patriarches hérétiques Théodote et Jannis – effaçant une image du Christ ; le peintre les compare aux bourreaux du Christ qui lui tendent une éponge imbibée de vinaigre et de fiel (le rapprochement se fait par le parallélisme des mouvements des iconoclastes et des bourreaux du Christ). Sur une autre page, en regard du psaume 51(52), 9 (fig. 62), le patriarche orthodoxe Nicéphore est représenté triomphant sur le patriarche hérétique (iconoclaste) Jannis ou Jean le Grammairien. Il se tient debout et piétine son adversaire comme saint Pierre piétine Simon le Mage. Sur une autre peinture du psautier Pantocrator 61, il trône sur un siège et domine ainsi deux figures étendues à ses pieds, le patriarche Théodote et l'empereur Léon V, qui présidèrent le Concile iconoclaste de 815 représenté à côté, sur la même page. L'image de ce Concile est dans les deux manuscrits, mais figurée différemment. Le psautier Chludov omet de représenter l'édifice dans lequel se tient le concile, mais, par contre, figure la destruction des icônes conformément à ses décisions ; tandis que le Pantocrator 61 développe la scène du concile lui-même, mais en revanche ne montre pas les iconoclastes couvrant de chaux une image du Christ. Retenons un détail de la représentation du concile dans le Pantocrator 61 : à l'image habituelle de l'assemblée est jointe, au-dessus, comme si elle se trouvait dans un local d'un autre étage, la figure d'un personnage, aux cheveux ébouriffés, qui tient un phylactère déployé. Il s'agit sûrement de Jannis, le futur patriarche iconoclaste inspirant le concile ; et, comme plus loin, les cheveux dressés qu'on lui prête sont empruntés à l'iconographie des diables. C'est ce qu'on



118 : Psautier Chludov. Les juifs corrompent les gardiens du Christ. Un évêque simoniaque ordonne des prêtres.

voit notamment sur une autre image du même Jannis, fol. 35^{V}, en marge du psaume 36, 35 (fig. 96) : le patriarche hérétique y reçoit la taille d'un géant qu'un petit être démoniaque, s'approchant rapidement du prélat, remplit de son souffle. Le géant diabolique tient une bourse et un serpent (au lieu d'une sphère et d'un sceptre) : plus nettement que jamais, il est assimilé à un prince des Ténèbres. Sur une autre page (ps. 68 (69), 28) (fig. 118), c'est encore aux Juifs qui persécutèrent le Christ que sont comparés les iconoclastes : de deux pein-

tures superposées, l'une montre les Juifs qui soudoient les gardes du corps de Jésus, avant la résurrection, et l'autre des prêtres qu'un évêque ordonne pour de l'argent, tandis qu'un « démon philargire » – lui aussi aux cheveux dressés – souffle à l'oreille du prélat simoniaque. La légende explique que les uns et les autres commettent un crime, le refus de vénérer les icônes étant comparable au crime de ceux qui payèrent les gardes du corps de Jésus.

Enfin, à ces images de personnages concrets – l'empereur, le patriarche Théodote et le chef spirituel de l'iconoclasme (de la deuxième vague) et patriarche également, Jannis ou Jean le Grammairien –, ajoutons une peinture qu'on reproduit souvent dans les manuels sans qu'elle soit typique pour l'illustration du psautier byzantin (fig. 119). Pour illustrer le psaume 72 (73), 9-10, ou il est question des orgueilleux qui lèvent leur bouche vers le ciel et promènent leur langue sur la terre, le peintre a figuré deux personnages anonymes avec une lèvre monstrueuse et une langue qui descend jusqu'au sol. Unique en son genre, la peinture n'est nullement typique de l'art du miniaturiste ; mais elle est surtout intéressante parce que, sans y être sollicité par le texte, le peintre l'a certainement entendue des hérétiques, en assimilant à ceux-ci les blasphémateurs du Christ : aucun doute n'est possible à cet égard, la légende disant expressément qu'il s'agit d'« hérétiques ». Au milieu du IXe siècle, et à Constantinople, ces hérétiques sont certainement les iconoclastes.

A cette époque, on se servait facilement des psaumes pour appliquer à l'adversaire les paroles dont David fustigeait les ennemis de Dieu et ses propres ennemis, et le hasard d'un texte conservé nous montre même le pape Adrien II, en 869, assimilant Photios au méchant du psaume 72 (73) : *post haec vero posuit Photios in caelum*



119 : Psautier Chludov. Hérétiques qui parlent contre Dieu.

os suum, et lingua ejus transiit super terram (Mansi, XVI, 123).

Non moins typiques et fréquents, dans le langage des auteurs ecclésiastiques du temps, grecs aussi bien que latins, sont les rapprochements de l'adversaire avec le diable et les démons. Il suffira de rappeler les écrits d'un évêque Stylianos, ennemi de Photios, qui déclare que le diable a poussé Grégoire Asbestas et *ses* compagnons à détacher le patriarche Ignace de ses fidèles (cité : F. Dvornik, *Le schisme de Photius*, p. 54). Ce texte nous paraît

plus curieux que d'autres, parce que – voir *infra*, p. 542 – Asbestas de son côté imaginait Ignace inspiré par les démons, voire assimilé à l'Antéchrist. La promptitude avec laquelle on se plaît à reconnaître, derrière les actes d'un adversaire en matière religieuse, l'intervention des démons explique les images du psautier que nous venons d'évoquer. On pourrait en citer beaucoup d'autres, dans le même cycle de peintures, mais dans des scènes qui n'intéressent pas notre présente étude. Il suffira de citer l'exemple des images de Judas (un diable lui souffle à l'oreille pour l'engager à se suicider ; un autre tient la corde à laquelle Judas se pend) : cet intérêt, un peu souligné, pour l'histoire de Judas, chez l'illustrateur du psautier, n'est peut-être pas sans rapport avec les événements de son temps. La comparaison avec Judas des hérétiques et autres adversaires sur le plan religieux est de celles dont on se sert aussi. Et de toute façon, ce qu'il faut relever dans les écrits et les images qui montrent le diable-inspirateur des ennemis de Dieu, c'est la tendance qu'on y reconnaît, avec plus ou moins de netteté, de présenter le diable et les démons en antithèse aux anges : ministres de Satan s'opposent aux ministres de Dieu. L'iconographie du psautier est très explicite à cet égard : le démon qui se penche vers l'oreille de Jannis ou de Judas a pour pendant les anges et les personnifications de la sagesse et d'autres vertus qui elles aussi se penchent à l'oreille de ceux qu'ils inspirent [27] ; tandis que le souffle d'un démon, qui tombe sur Jannis, est comparable à celui du Saint-Esprit, dans l'Annonciation et dans la Pentecôte. Le procédé de l'antithèse est appliqué à d'autres figurations diaboliques que nous verrons plus tard, et où Hadès sera représenté retenant de ses deux mains les âmes des méchants ou simplement des morts, Judas et les autres, – en opposition à l'image d'Abraham qui tient « dans son giron » les âmes des justes. Hadès,



120 : Psautier Chludov. Descendu aux Enfers, le Christ vainc Hadès et les démons et sauve les protoplastes.

qui retient prisonniers les défunts, est un prince régnant sur sa cité souterraine dont le Christ ira briser les portes, avant de délivrer les captifs de ce tyran. Et si, dans les peintures du psautier (fig. 120) et plus tard, ce seigneur des Ténèbres est figuré nu, c'est à la façon antique, et sûrement parce que les premières images en furent conçues selon l'iconographie antique des démons – êtres nus, de couleur foncée et généralement ailés. Mais à Jannis – en suppôt du démon – on a bien prêté non seulement la taille de géant, qu'il a en commun avec Hadès, mais en plus un simulacre de sceptre (serpent) et de globe (bourse) en contrepartie aux symboles habituels du pouvoir impérial. C'est une autre formule de l'icono-

graphie impériale, dans sa branche triomphale cette fois, qu'imitent celles de nos peintures ou l'adversaire, comparé ici à Simon le Magicien, est piétiné par le vainqueur orthodoxe (saint Pierre) (fig. 62, 63).

Il se pourrait évidemment que l'art d'époque chrétienne, avant les iconoclastes, ait inventé déjà cette façon de condamner par l'image l'adversaire d'une discussion religieuse. Sur une mosaïque du palais de Constantin à Constantinople, il foulait un « dragon » qui figurait le paganisme vaincu, et la numismatique des IVe et Ve siècles avait continué à se servir de ce thème qui a pu, évidemment, s'étendre à d'autres catégories d'images impériales et ecclésiastiques [28]. Mais cela n'est point certain, et aucun monument conservé, aucun texte, à ma connaissance, ne permet de le supposer. Il est possible par conséquent que les images des psautiers que nous venons d'énumérer, qui assimilent les hérétiques aux démons et aux ennemis vaincus par les armes, aient été créées par les auteurs de l'illustration du psautier. Cette hypothèse est d'autant plus plausible que l'auteur de ces peintures est certainement responsable de plus d'une image nouvelle. Mais de toute façon, retenons que cette iconographie de l'hérétique vaincu le présente en serviteur du diable, prince des Ténèbres et adversaire du Seigneur des chrétiens, le Christ. Tout compte fait, c'est bien ainsi que se laisse résumer la pensée mise à la base de cette iconographie : les iconoclastes devaient y paraître en Christomaques vaincus.

Il s'ensuit évidemment que l'orthodoxe opposé à l'iconoclaste devait se présenter en vainqueur et en combattant pour le Christ. La victoire de l'orthodoxie, on vient de le dire, est figurée selon la formule antique prolongée à travers les siècles par l'art officiel des empereurs : le triomphateur est debout sur son adversaire couché [29], ou bien assis sur un siège avec, à ses pieds, les hérétiques

vaincus[30]. Le psautier applique la première version à saint Pierre foulant Simon le Magicien, et au patriarche saint Nicéphore piétinant Jannis (fig. 62, 63) ; tandis que la seconde version est reprise, pour le même Nicéphore, sur une page du psautier Pantocrator 61. Sur le sol devant lui sont l'empereur et le patriarche iconoclastes. Enfin, ce même thème est étendu à l'iconographie évangélique du psautier : le Christ aux Enfers s'y tient debout sur Hadès allongé (fig. 120). Dans ces Descentes aux Limbes du psautier, représentées plusieurs fois et toujours d'une façon différente (ce qui tendrait à montrer que l'iconographie du sujet était d'invention encore hésitante à certains égards), la victoire du Christ est rendue plus évidente qu'ailleurs, à cause de la taille géante et des positions insolites de Hadès (par ex. couché la tête en bas, c'est-à-dire renversé par le Christ vainqueur) (cf. *infra*, p. 412)

Ces mêmes images ajoutent régulièrement une indication sur l'origine de la victoire représentée. Le Christ dans les Descentes aux Limbes tient la croix : c'est par la croix-lance qu'il a brisé les portes de l'Enfer, ce qui répond évidemment à l'idée centrale de la théologie chrétienne : victoire sur la Mort par la mort sur la croix. Quant au patriarche Nicéphore, que les miniatures représentent debout ou assis, il tient au moment de sa victoire symbolique un médaillon avec un buste du Christ jeune (fig. 62). Que signifie cette iconographie ? On ne saurait douter évidemment de l'intention de l'iconographie d'évoquer les icônes que Nicéphore défendit avec tant d'ardeur. Mais pourquoi les peintres du IVe siècle ont-ils donné à ces icônes la forme circulaire que les archéologues ne connaissent guère pour les images religieuses portatives ? Il se trouve d'ailleurs que le cas de Nicéphore, dans les psautiers, n'est pas isolé, et que d'autres images des héros et martyrs de l'orthodoxie



121 : L'Impératrice Théodora en sainte. Ménologe de Basile II.

en temps iconoclaste reviennent à la même formule, en mettant entre les mains de ces saints un disque garni d'un buste du Christ. Quoique tardives, ces images doivent s'inspirer de modèles créés à l'époque où l'on canonisa ces héros de la cause iconodoule, c'est-à-dire immédiatement après le triomphe sur l'iconoclasme. Telle est l'image que, dans le Ménologe de Basile II au Vatican, tient la sainte impératrice Théodora [31], qui ordonna la restauration des images et de leur culte (fig. 121). Sur une autre page du même Ménologe, on la retrouve entre les mains d'un confesseur de l'orthodoxie sous les iconoclastes, un moine, Nicétas (fig. 106) [32]. C'est pour avoir

caché une icône du Christ que Nicétas a eu à souffrir des iconoclastes. Mais ce qu'il tient dans ses mains n'est pas cette icône, c'est un symbole des images qu'il défendit : un portrait du Christ sur un disque.

Tout ce groupe de figurations est absolument homogène, et d'autre part, il ne comprend que les portraits des « homologètes » orthodoxes du temps des persécutions iconoclastes, qu'on célébra après le triomphe sur cette hérésie. Il n'est donc pas douteux que ces images expriment précisément ce triomphe, mais naturellement dans les termes du langage consacré d'une certaine iconographie, – la même qui a fourni au peintre des images de Nicéphore le thème de l'ennemi étendu à ses pieds.

En effet, la victoire de Nicéphore a été représentée comme une victoire de son Souverain le Christ, et c'est pourquoi on posa dans sa main voilée l'*imago clipeata* de ce prince divin. Celle-ci a, dans cette peinture du triomphe, le sens qui, ailleurs, est attribué à la croix tenue par le vainqueur. Comme le monarque vainqueur doit son triomphe à la croix toujours victorieuse, de même Nicéphore triomphe par la vertu victorieuse du Christ. Comme la croix dans les mains des empereurs chrétiens, l'image circulaire que tient Nicéphore est le signe du véritable vainqueur (car à Byzance la victoire d'un général revient toujours au souverain), et cela rappelle à notre mémoire les moines stoudites qui, quelques années après Nicéphore, portèrent processionnellement des icônes en glorifiant le triomphe du *Christ-vainqueur*[33].

Le buste du Christ sur le disque signifie donc présence virtuelle du Christ, comme le buste de l'empereur sur le médaillon en or qu'un ambassadeur byzantin emportait avec lui et présentait au prince étranger en même temps que la lettre du basileus. C'est le médaillon ou le sceau du Souverain céleste que, à la veille du déclenchement

de l'iconoclasme des empereurs, Justinien II avait fait porter sur l'avers de ses propres pièces d'or. On se souvient (p. 44 cf. fig. 23-30) qu'il fit graver autour du buste de Dieu : « Roi des régnants » et se fit représenter, lui-même, au revers, debout, tourné vers son Souverain céleste et se déclarant, sur la légende, *servus Christi*, sujet du Christ, – tel un *rex* se proclamant vassal de l'*autocrator.* Les peintures du psautier montrent que l'actualité de cette iconographie monétaire du Christ était entière. Et d'ailleurs, à l'époque ou, sur ces miniatures, on figurait le patriarche Nicéphore avec le sceau de Dieu portant son image, Michel III faisait reprendre sur ses propres monnaies l'image du Christ-souverain créée à la fin du VIIe siècle, pour les émissions de Justinien II (v. *infra* et fig. 90, 92,).

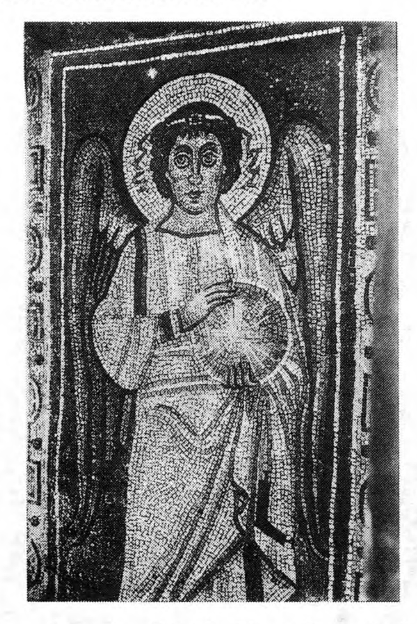
Mais il y a mieux, car dans les propres écrits de Nicéphore on trouve précisément la doctrine du Christ-souverain suprême de l'Église [34], et on constate que les trois patriarches d'Orient, dans leur fameuse lettre à Théophile, légèrement antérieure, insistent de leur côté sur la royauté du Christ [35]. C'était bien la doctrine que remettaient en valeur les grands défenseurs des images et de l'orthodoxie au IXe siècle, et il était donc conforme à leurs idées de charger l'iconographie des champions anti-iconoclastes d'un signe qui marquât leur fidélité à la cause du Souverain qu'ils avaient si bien servi.

L'*imago clipeata* est le type de peinture que traditionnellement on donnait au portrait officiel d'un souverain, et que ses sujets ou les autres princes honoraient ou rejetaient, lorsqu'ils avaient à reconnaître ou à rejeter le pouvoir du monarque représenté (par ex. lors d'un avènement ou d'une révolte). Dans la mesure où les orthodoxes étaient des sujets fidèles du Christ-roi, ils avaient à manifester leur attachement à son *imago* [36] ; tandis que, en partant des mêmes usages relatifs aux

images impériales, les iconoclastes pouvaient être présentés comme des ennemis ou des révoltés contre le monarque qu'est le Christ, du moment qu'ils rejetaient l'*imago* du souverain et lui faisaient subir les traitements réservés traditionnellement aux portraits des souverains frappés de la *damnatio memoriae* réglementaire.

Peut-être les illustrateurs du psautier ont-ils voulu aussi figurer plus spécialement le Christ en tant que roi suprême de l'*Église*, dans le sens des idées de Nicéphore (v. *infra*, p. 426). Tandis que les empereurs orthodoxes célébraient le Christ en chef suprême de l'*Empire*, l'Église de son côté aurait tiré les conséquences de sa victoire de 843, en figurant, elle, la royauté du Christ sur la *chrétienté.* On croit ainsi entrevoir les bases doctrinales de ce qui, sous Basile Ier et Photios (en 879), trouvera une expression verbale dans la célèbre Épanagogé[37]. Nous retrouverons d'autres échos iconographiques possibles de cette dyarchie, qui suppose la coexistence des notions de Christ-prince de l'Église ou Pantocrator, et de Christ-prince suprême de l'Empire ou *Rex regnantium.*

La valeur d'un sceau à l'effigie du monarque, que je crois pouvoir attribuer à l'image du Christ que tiennent Nicéphore, Théodora et d'autres héros de l'orthodoxie, trouve une confirmation, grâce à une autre série de monuments. Lorsque Justinien II, premier parmi les empereurs, fit graver un buste du Christ sur l'avers de ces *solidi* d'or (fig. 23-30), cette image vint y remplacer une croix hissée sur des marches – signe qu'on y voyait depuis plusieurs règnes (fig. 7 et *sq.*). Cette croix ne disparaît pas, pour autant, de l'iconographie des émissions de Justinien II, puisque sur sa propre effigie, au revers, il la tient lui-même. Autrement dit, sans vouloir se priver du secours de la croix, il la transporte de l'avers au revers du *solidus* ; il prend dans sa main le signe consacré du sceau du Christ (il aurait donc pu en faire autant pour



122 : Parenzo. Ange dans l'abside. Photo École des hautes études, Paris.

le buste du Christ – autre signe du Souverain céleste). Enfin, en remplaçant la croix sur marches par un buste du Christ, Justinien II nous montre que ces figurations étaient équivalentes, les deux désignant le Christ.

Or, c'est ce que nous prouvent, en effet, indépendamment des monnaies du VIIe siècle, les images des anges antérieures et postérieures à la victoire de l'orthodoxie. Car si, ordinairement, on les voit portant le sceau de Dieu (il s'agit bien d'un sceau et non pas du globe) avec pour marque les initiales du Christ et surtout la croix sur marches d'escalier (ou une croix d'un autre type) (fig. 122), on voit apparaître aussi, après les iconoclastes, l'image de l'ange avec le même sceau, mais marqué cette



123 : Stéatite. Fiesole, musée Bardini. Photo Giraudon.

fois du buste du Christ enfant (fig. 123) [38]. Autrement dit, la même substitution à la croix sur marches d'un buste du Christ se fait à la veille de l'iconoclasme en numismatique impériale (avers des *solidi)* et après l'iconoclasme en « sigillographie » du Christ (je veux dire sur les « sceaux du Christ »). Ces deux séries iconographiques sont certainement liées, et cela signifie – en ce qui concerne notre étude – que l'image circulaire avec buste du Christ que portent les héros de la défense des icônes a une valeur religieuse qui l'apparente au sceau de Dieu porté par les anges, et naturellement aussi aux monnaies de Michel III qui s'empressa, on l'a dit plus haut, de remplacer, sur ses monnaies, la croix par un buste du Christ.

Voici par conséquent un type iconographique qui se laisse dater sûrement du règne qui commença avec le « Triomphe de l'Orthodoxie » : il sert à figurer le héros de la cause iconodoule. L'iconographie du IXe siècle le présente donc en termes de l'art triomphal traditionnel, victorieux des ennemis du Christ, et portant le sceau du Christ-souverain au nom de qui il avait combattu et vaincu. Cette iconographie peut surprendre lorsqu'on la voit appelée à exprimer la fin de l'iconoclasme. Mais en fait elle est le pendant iconographique exact d'expressions telles que ὁ πρόμαχος τῆς ὀρθοδοξἰας, comme on disait du patriarche Méthode, ou ἡ ἑβδομὰς τῆς ὀρθοξἰας, comme les livres liturgiques intitulent la semaine du Grand Carême consacrée à la commémoration de la victoire sur l'iconoclasme. Ces expressions verbales, comme les formules iconographiques qui nous occupent, évoquent le triomphe non pas sur l'iconoclasme, mais le triomphe de l'orthodoxie et, par là, la victoire du Christ, étant donné que le gouvernement d'un prince orthodoxe est le gouvernement au nom du Christ ou, mieux, le règne du Christ lui-même avec pour régisseur le prince orthodoxe. Dans sa séance finale, le Concile œcuménique de 787 acclama la première des impératrices qui rétablirent les icônes, Irène, comme κριστοφόρος Ειρήνη, et c'est bien ce que figurent les images de tous les héros orthodoxes de la lutte iconoclaste : tous sont représentés en κριστοφόροι, défenseurs de la cause du Christ (ce qui en faisait en même temps des πρόμακοι τῆς ὀρθοδοξἱας). Tandis que leurs adversaires, on l'a vu, y apparaissent en ennemis de Dieu et même plus exactement comme sujets ou serviteurs du Malin, seigneur des Ténèbres et adversaire attitré du Christ.

On voit se confirmer ainsi, grâce surtout aux miniatures des psautiers, ce que laissait entrevoir l'étude de

l'imagerie iconoclaste, de l'histoire de l'effigie du Christ sur la Chalcé et de l'iconographie monétaire des VIIIe et IXe siècles sous les empereurs hérétiques : dans l'iconographie qui a dû résumer à sa façon la lutte entre iconophiles et iconophobes, cette crise est devenue combat pour le royaume du Christ.

C'était là une façon tout antique, constantinienne [39], de transposer en formules iconographiques la rencontre de deux opinions opposées sur un grave problème de conscience religieuse. Au IXe siècle, cette imagerie conventionnelle a dû encore sembler normale et suffisamment claire. Mais il n'en a plus été ainsi apparemment aux XIe-XIIe siècles lorsqu'on s'occupa de remanier l'illustration des psautiers. On y voit, en effet, les saints défenseurs des icônes porter, non plus l'*imago clipeata* symbolique du Christ comme dans les manuscrits du IXe siècle, mais une icône de forme habituelle (rectangulaire) ou en diptyque (avec figures du Christ et de la Vierge) (fig. 124) [40]. Rien de plus naturel, en effet : n'avait-on pas à représenter *des icônes* en figurant ceux qui les avaient défendues avec tant de courage et de succès ? Mais l'idée des iconographes du IXe siècle semble complètement oubliée. Et de même, c'est une scène du Concile de 787 présidé par Constantin VI et Irène (qui tiennent des icônes), qui, au Moyen Âge, servira à représenter la suppression de l'iconoclasme [41], tandis que primitivement c'était le « Dimanche de l'Orthodoxie », c'est-à-dire la célébration liturgique commémorant les événements de 843. Nous reproduisons (fig. 113) une miniature du milieu du XIe siècle [42], qui se sert de ce type iconographique où n'apparaît aucune icône, mais l'ambon de Sainte-Sophie du haut duquel un diacre donne lecture du décret anathématisant les iconoclastes et proclamant la condamnation de leur doctrine. Malgré son allure ecclésiastique, cette image évoque bien une



124 : Saint Nicétas. Ménologe de Basile II.

démarche d'ordre juridique : la proclamation de la déchéance d'une doctrine et de ses tenants par l'autorité suprême de l'Église agissant au nom de son Souverain céleste, le Christ. Toutes ces images, autant que les monnaies des premiers empereurs après 843, et les sceaux des patriarches de ce temps, signifient le retour à la Christocratie, dans l'État et l'Église de Byzance.

Certes, la révolte contre la royauté du Christ a pu n'avoir été jamais imaginée par les empereurs icono-

clastes et encore moins par le clergé iconoclaste, pendant leur règne : nous l'avons bien dit au chapitre précédent. Mais la lutte contre les iconoclastes s'est servie de cette idée de « Christomachie », et c'est elle qui a été développée par l'iconographie de la restauration des images, après 843. Il se pourrait même que ce fût le *leitmotiv* de cette restauration, dans la mesure où elle fut dirigée par les autorités de l'Empire et celles de l'Église de Constantinople, décidées à présenter l'un et l'autre comme le royaume du Christ.

En revenant aux psautiers illustrés, nous y relevons d'autres peintures qui reflètent les événements contemporains et les opinions des défenseurs des icônes, après leur victoire en 843, et notamment les idées qu'on a pu cultiver au patriarcheïon de Constantinople, du temps de Photios.

L'une de ces peintures (qui accompagne le psaume 85(86), 9, fig. 125) montre le Christ debout en présence d'un groupe de personnages qui s'inclinent devant lui. La légende, qui dit : « Les peuples font la proskynèse » (devant le Christ), les appelle ἔθνη, et il s'agit effectivement de peuples différents représentés par leurs princes : le premier est enveloppé d'un vaste « burnous » qui lui recouvre même la tête ; il est possible qu'un bonnet arrondi, posé sur ce voile, complète la coiffure de ce personnage qui me paraît représenter le calife ou un prince arabe quelconque. Le second personnage, vieillard à barbe blanche, a pour caractéristique une couronne, qui est un diadème garni de trois motifs triangulaires, tous coiffés par une perle ou pierre ronde. Je dirai plus loin comment on pourrait identifier ce roi ainsi que les autres princes que voici. Derrière le roi se tiennent deux personnages barbus d'un type sémitique très accusé ; le premier porte une tunique ; il est coiffé d'un pileus rayé



125 : Psautier Chludov. Le Christ reçoit l'hommage des princes de tous les peuples.

et garni de perles à sa base ; le second, coiffé d'un diadème simple en bande annulaire, porte tunique et pantalon. Enfin, si l'on excepte un petit groupe d'adolescents qui se tiennent derrière les princes, le dernier représentant d'un peuple distinct a une tête large aux yeux écartés ; il est sûrement moustachu, et il porte peut-être une barbe naissante ; sur ses cheveux coupés à la hauteur du cou est posée une bande étroite et souple dont les extrémités, assez longues, flottent derrière sa tête.

Comme il s'agit certainement de peuples non chrétiens (car dans le cas inverse l'empereur de Byzance en prendrait la tête ; et d'ailleurs « les Romains » ne font pas partie des ἔθνη), amenés au Christ, il faudrait, pour

les identifier, penser avant tout aux peuples évangélisés au IX[e] siècle. C'est Photios précisément – à l'entourage de qui nous attribuons cette illustration des psautiers – qui prit l'initiative d'un renouveau des missions byzantines qui se rendirent chez les Bulgares, Chazars, Russes et Slaves de Moravie, et même chez les Arméniens chrétiens mais schismatiques (pour les ramener à l'orthodoxie). De son temps également des théologiens de son cercle tentèrent une action de propagande chrétienne auprès des Arabes. Aussi, si le premier personnage est sûrement un Arabe, le second, avec sa couronne de roi étranger (avec ses éléments triangulaires au-dessus de l'anneau, elle ressemble à la couronne dite de saint Etienne, qui serait un cadeau d'un empereur byzantin du XII[e] siècle au roi hongrois Gaza I[er]), se laisserait identifier le mieux comme roi des Bulgares (ce serait donc vraisemblablement Boris-Michel). L'un des deux Orientaux qui le suivent est sûrement un prince chazare. Peut-on penser à un Arménien (le prince Achot ?), à propos de la figure qui suit (la difficulté majeure étant que, si schismatiques qu'ils fussent, les Arméniens étaient des chrétiens de longue date ; mais d'autre part les essais de propagande orthodoxe y furent bien entrepris par les Byzantins), à moins qu'il n'y soit question d'un second représentant du peuple que nous nous proposons d'identifier avec les Chazars. Enfin, le prince moustachu du fond pourrait représenter un Russe du temps des missions de Photios et de saint Cyrille-Constantin ou un prince de la Moravie slave évangélisée par les saints Cyrille et Méthode. Si c'était le cas, il s'agirait du prince Rostislav. On notera tout au moins la ressemblance de son aspect (moustachu et peut-être barbe naissante) et de sa coiffure (bande étroite et souple avec deux bouts flottants) et peut-être aussi de son vêtement (bord de manteau retenu devant l'épaule droite) et de l'aspect,

coiffure et vêtement des hauts dignitaires de la Cour carolingienne tels qu'on les voit sur le frontispice de la première Bible de Charles le Chauve ; cette peinture carolingienne et les personnages qu'on y voit représentés sont contemporains de la mission byzantine en Moravie.

Ces tentatives d'identifier les divers « peuples » de la miniature du psautier sont évidemment hypothétiques. Mais ce qui est certain c'est la volonté du peintre de réunir autour du Christ des représentants de peuples différents, et de les caractériser par leurs costumes et même par leur type physique, en partant des peuples qu'un Byzantin du IXe siècle pouvait connaître effectivement. Rien n'a été plus byzantin de tout temps que cette conscience de la variété des races et des peuples installés sur la périphérie et au-delà de l'Empire. Mais Photios, en encourageant les missions étrangères, a dû manifester non seulement un intérêt particulier pour l'expansion de la vraie foi, selon les vieilles traditions de l'Empire chrétien ancien, mais il a dû favoriser ces œuvres byzantines à l'étranger, pour recréer autour de Constantinople, centre d'une œcuménée indépendante de Rome l'ancienne, un univers complet, c'est-à-dire aussi cosmopolite que possible, là encore selon la formule de l'Empire antique (l'univers = Rome encadrée de « peuples » clients). La représentation, sur une autre page des mêmes psautiers (pour illustrer Ps. 18, 5), de la mission de chacun des douze apôtres répond probablement aux mêmes préoccupations. A la même époque, le même thème revient dans l'illustration du Paris grec 510, et un siècle plus tard, sur les murs de Toqale, en Cappadoce. Cette dernière fresque montre les empereurs byzantins à la tête des peuples (Jerphanion, pl. 82, 1-2). Pour mieux ressentir le caractère spécifiquement byzantin, et même photien, de cette façon de voir, il est instructif de confronter notre miniature du psautier et celle du psautier d'Utrecht qui

illustre le même passage : la miniature carolingienne ne fait pas la moindre allusion à une réunion de peuples distincts devant le Christ [43]. Et on constate la même différence, en rapprochant, dans les deux psautiers, les illustrations pour le psaume 46 (47), 2. Dans le psautier grec, les personnages armés d'instruments de musique qui acclament le Seigneur sont des représentants de peuples différents, distingués par leurs costumes et leurs coiffures ; tandis que, dans le psautier carolingien, ces distinctions ethniques sont absentes [44]. Enfin, on retrouve la même opposition en confrontant les illustrations du psaume 2,1 : pour le peintre grec, les « peuples » y comprennent des hommes de races et de costumes différents ; tandis que son collègue latin, contemporain, ne relève point le caractère cosmopolite des *gentes* du psalmiste [45].

Cette opposition met bien en valeur la complexité ethnique du monde qui entourait Byzance. Mais je crois, comme je viens de le dire, que les auteurs des miniatures du psautier grec se sont employés plus spécialement à souligner cette diversité ; et on devine pourquoi, au patriarcheïon de Constantinople en particulier, on aurait pu se montrer favorable à des figurations de ce genre. En effet, sur nos miniatures, les princes de tous les peuples étrangers viennent montrer leur attachement à un Christ Souverain universel, ou plus exactement au Souverain commun aux princes de plusieurs pays, politiquement indépendants les uns des autres. La royauté du Christ sur tous ces peuples ne saurait être, par conséquent, que l'image du pouvoir qu'il exerce en tant que chef de l'Église universelle. Autrement dit, ce que montrent les miniatures où des peuples manifestent leur attachement au Christ, en s'inclinant devant lui ou en le glorifiant par leurs chants et leur musique, c'est leur fidélité de sujets d'un Christ-chef de l'Église. Or, c'est ce que le patriarche Nicéphore, dans ses *Antirrhétiques*, n'avait



126 : Psautier Chludov. Image de la Théotocos.

cessé de magnifier : la royauté du Christ-souverain de l'Église universelle.

Depuis l'incarnation, dit-il, tous les peuples font partie du royaume du Christ, tous sont citoyens de la *polis* fondée par lui, et y louent leur souverain commun, ensemble avec les anges. Cette cité où règne le « basileus des gentils » (III, 46, col. 692) est l'Église. L'offrande spirituelle des « peuples qui sont dans l'Église » (παρὰ πάντων τῶν ἐν τῇ Εκκλησίᾳ ἐθνῶν) va à Dieu[46], etc. Cette Église-royaume idéal du Christ a pour capitale non pas Constantinople, mais Jérusalem : une nouvelle Jérusalem, une nouvelle Sion. Nicéphore y revient souvent dans ses écrits antiiconoclastes[47], et l'illustrateur du psautier en fait autant (v. les miniatures où apparaît en même temps une icône de la Théotocos). On le voit, en effet (fig. 126), figurer une grande basilique flanquée d'une tour, qui voudrait probablement évoquer la basilique de l'Anastasis et le Saint-Sépulcre. A première vue, cette iconographie pourrait faire croire à une inspiration par les sanctuaires réels de Jérusalem. Mais les trois absides de la basilique, la tour qui remplace la rotonde du Saint-Sépulcre et les grands escaliers qui précèdent les églises supposent plutôt un peintre qui ignorait les sanctuaires de Terre Sainte et ne faisait que les imaginer tant bien que mal d'après des modèles ou des descriptions de pèlerins. Ce qu'on voulait montrer c'est que la capitale du royaume du Christ était dans une Sion idéale, – pendant iconographique de la cité où Nicéphore installait la capitale de l'Église. Nicéphore tient tout particulièrement à l'universalité de l'Église que gouverne le Christ-roi, et cette insistance s'explique chez un prélat qui a eu à souffrir des empereurs hérétiques : il en appelait en quelque sorte au chef divin de l'Église universelle par-dessus la tête des autorités constantinopolitaines, comme le faisaient souvent les mécontents à Byzance (en

appelant aussi directement au pape). Nicéphore le faisait plus théoriquement en insistant sur la notion de la royauté du Christ : son expérience l'ayant rendu méfiant vis-à-vis du pouvoir des empereurs, ce n'est donc pas le Christ « Roi des rois », chef suprême de l'Empire, mais le Christ « Pantocrator » et chef de l'Église dont il glorifiait le règne éternel.

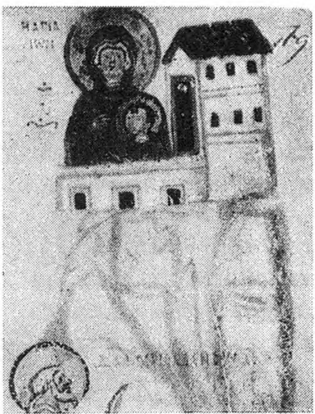
Contre les iconoclastes, cette universalité de l'Église est affirmée dès 787, par la convocation du VII^e^Concile œcuménique, et après 843, par la réunion de plusieurs autres conciles que les autorités orthodoxes de Constantinople ont voulus universels. L'isolement de l'Église de l'Empire, qui dura autant que l'iconoclasme des empereurs, cessa ainsi avec le retour à l'orthodoxie. Mais l'expérience du temps de la tourmente ne fut pas perdue par le clergé, et l'hotios (lui-même victime des iconoclastes, dans sa jeunesse) a dû se souvenir des écrits de Nicéphore que nous venons de rappeler, lorsque dans sa fameuse Épanagogé, après 879 [48], il proclama la dyarchie des deux pouvoirs de l'Empire, le laïque et l'ecclésiastique [49]. Il n'était plus question, évidemment (après le retour d'empereurs orthodoxes) de ne placer le Christ qu'à la tête de l'Église, comme le faisait Nicéphore sous le règne des basileis iconoclastes ; mais il a pu sembler sage de répandre les vieilles idées sur les deux domaines parallèles du *regnum* et du *sacerdotium*, qui admettaient que la grâce atteignait symétriquement l'un et l'autre.

C'est là une théorie qui, dans notre dossier archéologique, a trouvé un premier reflet [50] dans l'apparition simultanée de l'image du Christ sur les monnaies de Michel III et sur les sceaux d'Ignace, son contemporain, l'empereur et le patriarche se réclamant ainsi, l'un et l'autre, du patronage du Christ-Seigneur céleste. Il est possible que Photios qui, sur ses sceaux, substitua au Christ d'Ignace une Théotocos avec Enfant exprima la

même pensée, mais en relevant le thème de l'incarnation (le royaume de Dieu sur l'Église ayant commencé avec l'Incarnation). Nous retrouverons[51] en tout cas l'idée centrale du Christ-Pantocrator gouvernant l'Église universelle dans les décorations des premières églises aménagées après 843. Enfin, c'est dans la même ambiance qu'ont dû être créées les peintures du psautier où le Christ reçoit l'hommage de tous les peuples : c'est là la version du thème du Christ-roi qui s'appuie sur les textes des psaumes ; en numismatique et en sigillographie nous en avons une autre, conforme à l'iconographie politique ; tandis que les décorateurs d'églises traitent ce thème en rapport avec un programme liturgique (et « cosmique » : v. *infra*, p. 451).

On a souvent voulu limiter le rayonnement de l'Épanagogé, qui n'aurait probablement pas connu d'application officielle. Mais quel qu'ait été le sort de ce recueil législatif, c'est bien à Photios et à son entourage qu'il convient de l'attribuer. Or il n'y a que cela qui intéresse l'exégèse des miniatures du psautier du IXe siècle : les images des *peuples* autour du Christ et la doctrine de la dyarchie dans l'Empire ont pu être créées dans le même milieu. On pourrait en dire autant des peintures qui glorifient le patriarche Nicéphore, car les partisans de Photios – on le sait – accusaient son prédécesseur Ignace d'avoir manqué de respect à sa mémoire[52]. Enfin, et peut-être surtout, Photios est celui des patriarches du IXe siècle qui persista le plus longtemps à combattre l'iconoclasme, plus attentif probablement qu'Ignace à la survivance de sympathies iconoclastes au sein de l'Église, longtemps après 843[53]. Aux deux conciles qu'il réunit, en 861 et en 867, il fit renouveler les décisions dirigées contre les adversaires des images, et cela suppose évidemment que, autour du patriarche, n'importe quelle initiative anti-iconoclaste devait trouver un bon accueil. De





127-128 : Psautier Chludov. Image de la Théotocos.

ce point de vue aussi, par conséquent, les miniatures du psautier pourraient avoir été créées au patriarcheïon du temps de Photios, celles notamment qui servaient à condamner les iconoclastes eux-mêmes et leurs actes. Mais puisque deux ou trois décennies après 843, sous le patriarcat de Photios, on continuait à lutter contre l'iconoclasme, il n'était nullement superflu de joindre à ces images de polémique des figurations qui évoquaient – en transposition iconographique – les arguments des théologiens en faveur des icônes.

Or, il existe effectivement, parmi les miniatures du psautier, un certain nombre de peintures de cette espèce. Et tout d'abord on y relève plusieurs représentations d'icônes (fig. 126-128), qu'on semble évoquer ici, comme au Concile de 787 et déjà dans les Traités de saint Jean Damascène, en tant qu'exemples d'images célèbres qui témoigneraient en faveur des icônes en général. Dans le psautier, à côté d'une icône de saint Paul, sur une planche rectangulaire (fol. 266), c'est tout un petit groupe de



129 : Psautier Chludov. Saint Pierre dans sa prison et Théophanie à saint Eustathe.

reproductions directes de deux icônes miraculeuses et particulièrement vénérées à Constantinople immédiatement après 843 : la *Nicopea* et l'*Odigitria*, les mêmes qu'on voit, à la même époque, sur les sceaux de Photios précisément et de Michel III (l'Odigitria) (fig. 31, 116, 117). Dans le psautier, ces images, et surtout deux d'entre elles, sont représentées au milieu d'un paysage mais sans lien avec lui, en imitation évidente de peintures de chevalet (la Nicopéa enfermée dans un cadre ovale ou rond s'inspire peut-être d'effigies de sceaux, si fréquentes, poux cette image précisément (fig. 58, et déjà avant, fig. 14) ; une autre fois la Théotocos se présente sur un rectangle, comme sur une icône normale).

À cette époque, qui avait encore à lutter pour les images, figurer ces icônes célèbres dans un psautier, c'était manifester en faveur du culte des images [54]. Mais on pouvait en faire autant par bien d'autres moyens qui étaient à la disposition d'un peintre du IXe siècle. En regard du psaume 96(97), 10, le miniaturiste montre saint Eustathe Placide se retournant sur sa selle pour adorer une image du Christ apparue soudainement entre les bois du cerf qu'il chassait (fig. 129). Un érudit s'est demandé récemment [55] pourquoi cet épisode a pu être évoqué dans un psautier. Or, il l'est aussi, mais sous forme de récit, dans un célèbre ouvrage de défense des icônes, le troisième traité en faveur des images par saint Jean Damascène [56], et cela à cause de la vision d'une icône (le récit hagiographique cite l'icône du Christ et la croix, et on peut se demander si l'omission de la croix par le peintre du psautier ne signifie pas que celui-ci tenait spécialement aux images). Un détail iconographique certifie que le peintre avait connu la vision d'Eustathe par le Traité de défense des icônes : je pense à la minuscule image de saint Pierre qui est à côté de l'image du cerf « christophore ».

En effet, c'est dans le Traité de Jean Damascène seulement – et pas dans le Synaxaire – que la vision lumineuse du Christ à saint Eustathe est comparée aux visions lumineuses qui ont éclairé les apôtres Pierre (pour l'annoncer à Corneille) et Paul (vision qui concernait directement l'apôtre), à l'occasion d'un développement qui sert à souligner le rôle de la théophanie du Christ à saint Eustathe, et par conséquent l'importance de l'image du Christ. L'illustrateur ne pouvait pas avoir une autre intention, lorsqu'il empruntait à Jean Damascène le sujet de cette peinture de théophanie au même Traité. L'inspiration remplace l'une des visions à saint Pierre liées à la conversion de Corneille, par la vision directe dans la prison. Cette variante facilite-

rait le rapprochement avec la vision de saint Eustathe. Mais un peintre qui vivait à l'époque de la restauration des images *après* la tourmente a pu aussi évoquer en saint Eustathe un exemple de persécuteur du Christ que l'adoration de son image a remis sur le bon chemin [57]. On a dû rencontrer beaucoup d'anciens iconoclastes-« christomaques » redevenus orthodoxes et adorateurs d'images du Christ, à Byzance après 843 : tous ils auraient pu prendre pour patron saint Eustathe.

Je soupçonne que tous les saints précis (je ne parle pas de saints personnages anonymes) qui figurent sur les marges du psautier du IXe siècle y apparaissent en fonction de l'œuvre de restauration des icônes. Mais je ne ferai que mentionner ici ces figurations, d'ailleurs peu nombreuses (surtout en comparaison avec les illustrations des psautiers à partir des XI[e] et XII[e] siècles) [58]. Qu'il me suffise de faire observer que la plupart des saints représentés sont ceux dont les théologiens iconodoules du VIII[e] siècle (Jean Damascène ou les Pères du Concile de 787) avaient évoqué les noms pour certifier qu'on en connaissait des images anciennes. Parmi les saints représentés dans les psautiers du IX[e] siècle, cela vaut pour Syméon le Jeune, stylite, Jean Chrysostome, l'empereur Constantin [59] (expressément défini par la légende comme saint, et non pas comme empereur). Il n'y a que saint Georges et les Sept Dormants pour lesquels les théologiens défenseurs d'images ne semblent pas avoir cité d'exemples d'icônes anciennes. Mais les peintures qui les représentent, dans le psautier, se rattachent peut-être à la cause de l'orthodoxie restaurée par un autre côté (comme c'est le cas pour l'image de saint Eustathe). Ainsi, les Sept Dormants d'Ephèse [ps. 32(33), 19] évoquent probablement le même dogme de la résurrection dans la chair que les images de la Descente aux Limbes (cf. *supra*, p. 417). C'est l'image la plus ancienne de ce sujet

qu'on connaisse, et il est intéressant de noter que Photios, dans sa « Bibliothèque », résume la légende des Sept Dormants d'Éphèse (c'est la version grecque la plus ancienne de leur *Vie)* comme un témoignage sur la réalité de la résurrection, que des hérétiques avaient mise en doute[60], Il se pourrait qu'en complétant son cycle de miniatures par ce sujet, l'ordonnateur des miniatures du psautier rapprochât les hérétiques du récit des Sept Dormants des hérétiques ses contemporains les iconoclastes[61] (qu'on accusait de douter de l'œuvre du salut).

Il y a enfin, dans les psautiers, de nombreuses images évangéliques qui, à première vue, ne font qu'évoquer le Christ et les épisodes de sa vie terrestre à l'occasion de tel verset que les exégètes entendaient traditionnellement dans le sens christologique. Le R. P. L. Mariès, dans une série de conférences professées autrefois à l'École des Hautes Études (sous la présidence de Gabriel Millet), a eu le mérite de relever toutes ces correspondances entre l'exégèse des théologiens et les sujets des illustrations. Mais tandis que ces correspondances établies par le R. P. Mariès ne permettent presque jamais de relever l'intervention d'une pensée originale particulière à l'époque des manuscrits illustrés et à Constantinople, leur lieu d'origine (il s'agit généralement de correspondances avec ce qu'on appelle « l'exégèse générale », c'est-à-dire d'un usage commun à l'Église grecque tout entière), je reconnais en revanche certaines tendances suggestives des illustrateurs en pensant à l'époque de la restauration des images et aux écrits des défenseurs des icônes. Cet arrière-plan donne un sens particulier aux images qui ne semblaient qu'évoquer des événements évangéliques.

Dans un article récent, M. John R. Martin[62] prouva brillamment que l'image du Christ mort sur la croix apparaît pour la première fois, non pas au XIe siècle comme on l'avait admis[63], mais au IXe siècle, et précisé-



130 : Psautier Chludov. La mort sur la Croix et la vision de Denis l'Aréopagite.

ment dans les psautiers que nous étudions. Il compléta sa démonstration en expliquant que ce genre d'images, qui montrent la mort effective du Christ, répondait à l'un des arguments majeurs des défenseurs des icônes, à savoir que le Christ pouvait être représenté par les arts du moment que l'incarnation a été réelle et complète ; car l'humanité du Christ se laisse démontrer avec le plus d'évidence par l'évocation de sa mort effective sur la croix (fig. 130) [64].

Ces observations de J. Martin rejoignent les nôtres, mais on verra que ce n'est pas une seule, mais toute une série de peintures du psautier qui répondent aux argu-



131 : Psautier Chludov. La mort sur la Croix et la rédemption.

ments théologiques des iconophiles. Et tout d'abord, quant au Christ représenté mort sur la croix, il y a bien la miniature du psaume 73 (74), 12-14 (fig. 131) que relève M. Martin. Le Christ y est figuré mort, les yeux fermés. Ajoutons cependant à ce qu'en dit M. Martin que le crâne d'Adam, sous la croix, y répond au verset illustré du psaume qui parle du « salut au milieu de la terre », et que ce détail lie précisément le mort sur la croix au salut des humains, en confirmant ainsi les intentions théologiques anti-iconoclastes que nous venons de rappeler [65]. Le crâne d'Adam manque sur le Crucifiement [ps. 68 (69), 22 (fig. 97)], où le Christ est représenté vivant : l'image fixe un moment du supplice qui

précède la mort, et qui ne saurait donc évoquer la rédemption des fils d'Adam. Une fois de plus, l'illustrateur du psautier se sert des thèmes iconographiques avec discernement et assez librement, de façon à leur faire dire ce qu'il veut : le même thème du Crucifiement y apparaît plus de dix fois, mais jamais de la même façon, parce qu'il doit correspondre à des psaumes différents [66].

Or parmi ces Crucifiements, il y en a un – en regard du psaume 45 (46), 7 (fig. 130) qui est particulièrement original (M. Martin n'en parle pas). Le Christ y est figuré mort, les yeux fermés, il porte cette fois le *colobium*, absent sur le Crucifiement mentionné ci-dessus. M. Martin a eu tort de lier le thème du Christ mort sur la croix à celui du Christ nu ; l'un est indépendant de l'autre. Le crâne d'Adam y apparaît à nouveau (motif qui appartient à l'image du Christ mort-rédempteur). Les deux larrons encadrent le Christ, et eux aussi sont représentés morts (on notera le réalisme de la figure du mauvais larron dont la tête retombe en avant, et ne laisse voir que les cheveux et les oreilles ; tandis que le bon larron, même après sa mort – yeux fermés –, continue à lever la tête vers Jésus). Marie et Jean sont absents, et au pied de la croix ne se tiennent plus que quelques soldats. Mais au ciel, soleil et lune – très détériorés – semblent se voiler la face, et surtout au pied du Golgotha est représentée une foule de personnages insolites. Grâce à la perspicacité de N. Malicky [67], qui a réussi à lire le nom de Dionysios auprès de la figure de droite, et à reconnaître le sujet de la scène, nous savons qu'il s'agit de la vision du pseudo-Denis l'Aréopagite près d'Héliopolis de Syrie. Deux personnages forment le groupe typique des images d'époptes des visions théophaniques : un philosophe chargé de plusieurs rouleaux de manuscrits (c'est Dionysios) [68] et un personnage plus jeune (son compagnon, le sophiste Apollophane) qui montre au premier le Cruci-

fiement et les deux astres au-dessus de la croix. Un autre personnage semble interroger Dionysios. La légende qui – inscrite à droite – dit « Hellènes » (c'est-à-dire païens) se rapporte certainement à ces figures de philosophes (Dionysios, son compagnon et son interlocuteur) : ce sont les païens qu'inquiète le Crucifiement. L'épître VII, 2-3 du pseudo-Denis à Polycarpe explique : les deux philosophes furent témoins d'une éclipse prolongée du soleil et de la lune et de mouvements surprenants des astres. Apollophane reconnut en ces phénomènes astraux le reflet d'œuvres divines, tandis que Dionysios comprit qu'« un Dieu inconnu souffrait dans sa chair », en provoquant par là les phénomènes physiques dont il était témoin (obscurité et agitation de la Nature) : ὁ ἄγνωστος, ἔφη, σαρκὶ πάσκει θεὸς, δι᾽ ὃν τὸ πᾶν ἐξόφωταί τι και σεσάλευται[69]. Tikkanen pensait à une illustration de I Corinth. 1, 23 (repris par la liturgie : Triodion, p. 397) : « nous prêchons le Christ crucifié qui est une raison de colère aux Juifs et une bêtise pour les Hellènes ». Mais cette exégèse est exclue depuis qu'on a lu le nom de Dionysios auprès de l'un des « Hellènes » : car pour Dionysios, le Crucifiement n'était pas une « bêtise ». Est il n'est pas plus facile de reconnaître des Juifs dans les personnages plus à gauche, puisque à leur tête se tiennent deux empereurs sans couronne, mais revêtus de la dalmatique et du loros. Ces figures royales correspondent sûrement au verset du psaume illustré par cette miniature : « les nations se sont émues, les royaumes ont été ébranlés ». Mais, comme il s'agit de costumes d'empereurs que le peintre du psautier n'accorde pas aux princes des « peuples », ces empereurs sans couronnes en désarroi devant le crucifiement ont toutes les chances d'évoquer les basileis iconoclastes. Ce sont ces princes qui, par leurs gestes, s'opposent à Dionysios : tandis que lui lève légèrement la main droite

pour témoigner du mystère du crucifiement, les rois expriment leur réserve et méfiance, sinon leur hostilité. Or, les paroles du pseudo-Dionysios, selon son épître, expliquent cette opposition et le rapport qu'elle a avec la polémique anti-iconoclaste : le pseudo-Dionysios dit : la nature entière témoigne de ce que « Dieu souffre dans sa chair », tandis que les iconoclastes, eux, nient (selon les orthodoxes) la réalité de l'incarnation (et donc des souffrances et de la mort du Christ) en se refusant à reconnaître les images du Christ[70]. L'illustrateur du psautier a fait appel à la vision du pseudo-Denis, pour réfuter, une fois encore, l'argument central des adversaires des icônes. L'image de la mort sur la croix y est resservie, mais présentée de façon à renforcer sa portée théologique.

Il est probable que l'extension surprenante du cycle de la Passion – une trentaine de scènes –, dans les psautiers du IXe siècle, a eu pour origine les mêmes préoccupations : la précocité de ce cycle détaillé me semble suggérer cette hypothèse, que corroborerait aussi une particularité significative des images du Christ, dans les psautiers de ce groupe. Non seulement il y est dépourvu de la distinction qui caractérise la plupart des personnages byzantins, et en particulier les images byzantines de Jésus, mais celui-ci reçoit des traits d'une vulgarité voulue : tête quelconque et laide, corps trapu, jambes courtes, mouvements sans noblesse. On n'oublie pas, après l'avoir vue une fois, la peinture du Christ avec son grand tablier de cuisinier, dans la scène du lavement des pieds (fig. 132). Cette façon d'interpréter la figure du Sauveur est si extraordinaire, dans l'art byzantin, qu'elle a beaucoup de chances de correspondre à la volonté de souligner le caractère entièrement humain de Jésus pendant sa carrière terrestre. Et dans cette perspective, l'accent



132 : Psautier Chludov. Le lavement des pieds.

porté sur les représentations de la Passion du Christ reçoit, lui aussi, une explication satisfaisante : par tous ces moyens, l'iconographie évangélique est appelée à contribuer à prouver l'incarnation parfaite, et par conséquent la légitimité des icônes du Christ – problème central de la controverse théologique de l'époque. Le lien de cette iconographie nouvelle de la Passion (et on verra plus loin qu'elle s'étend aux images de la résurrection et des apparitions) du Christ avec la controverse iconoclaste est d'autant plus visible que l'imagerie plus ancienne rangeait toutes les images

de la Passion et des apparitions dans la catégorie des sujets où le Christ devait paraître en roi de gloire vainqueur de la mort.

Les théologiens orthodoxes défenseurs des icônes portèrent autant d'attention à la résurrection du Christ. Car l'œuvre du salut, en faveur de l'humanité, dépend non seulement de la réalité de la mort du Christ, mais aussi de l'authenticité de sa résurrection : pour assurer la résurrection de tous les hommes, il faut bien que le Christ vainqueur de la mort ait été lui-même un homme pareil aux autres [71]. L'image de la résurrection du Christ avait donc à montrer le réveil à la vie *d'un homme*, et c'est ainsi que ce thème iconographique, au même titre que l'image du Christ mort sur la croix, pouvait servir la cause des iconodoules : toute image qui montrerait convenablement le Christ au moment de sa résurrection dans la chair contribuerait à rappeler l'incarnation réelle du Christ, et par conséquent sa « représentabilité » en images.

Or, sur les pages des psautiers du IXe siècle, il y a une quinzaine de scènes de la Résurrection, nombre qui dépasse même celui des Crucifiements. On y retrouve la même variété des interprétations iconographiques, l'accent y étant posé tantôt sur la résurrection du Christ et tantôt sur la conséquence immédiate qu'elle a eue pour les hommes, à savoir la délivrance d'Adam et d'autres justes que la mort retenait captifs dans son royaume des ténèbres. La première de ces images (fig. 133, 134), qui montre le Christ se redressant dans son tombeau, n'apparaît nulle part avant ces psautiers du IXe siècle (ps. 9, 33). Elle a dû être créée en vue de cette illustration, le texte du psaume 9 ayant contribué à la représentation directe du Christ qui *se lève* dans son tombeau. Cette iconographie a été appelée à connaître plus tard le succès qu'on sait [72] ; parce que – dépassant la



133 : Psautier du Mont Athos, Pantocrator 61, fol. 24 v. Résurrection du Christ.

parole des Évangiles – elle faisait assister à l'acte même de la résurrection, et à ce titre l'effort créateur de l'illustrateur des psautiers byzantins est aussi important que pour l'image du Christ mort sur la croix. Et tout comme pour cette nouvelle variante, théologiquement essentielle, du Crucifiement, c'était la valeur théologique des

nouvelles images de la Résurrection qui en explique sûrement la création, au IXe siècle. En effet, l'iconographie antérieure de la Résurrection, qui correspondait au texte évangélique et à ses témoignages sur la résurrection rendus par les saintes Maries et par l'ange, avait cette particularité de ne pas montrer le Christ ressuscité. Et si dans d'autres scènes – celles des apparitions de Jésus après sa résurrection – le Christ est présent, depuis le VIe siècle au plus tard, ces figurations ne montrent pas avec la même évidence que la résurrection de Jésus s'était faite dans sa chair, c'est-à-dire en homme réel, celui qu'il fut sur terre jusqu'à sa mort sur la croix.

La nouvelle image offrait une vision immédiate du corps du Christ (le même qui trois jours plus tôt avait été déposé dans son tombeau) revenant à la vie et se redressant sur le lit funéraire : on ne pouvait mieux représenter l'acte même de la résurrection et confirmer la nature humaine effective du Christ ressuscité, et par conséquent le droit qu'on avait de représenter la résurrection elle-même et les apparitions ultérieures de Jésus [73].

Le lien étroit entre ce droit à l'image et la portée de la résurrection du Christ pour le sort des hommes est souligné par le deuxième groupe d'images de la résurrection, où le Christ délivre de la mort Adam et Ève. C'est le pendant, ou la suite, de la représentation du crâne d'Adam sous la croix (cf. *supra* p. 435) : la résurrection qu'on y figure directement (cf. les légendes) est celle d'Adam et d'Ève, mais indirectement c'est encore la résurrection du Christ [74] car le salut des hommes n'est consommé que si le Christ est ressuscité effectivement, c'est-à-dire dans sa chair d'homme normal. Nous avons dit déjà que la Descente aux Limbes (les débuts de ce thème iconographique sont antérieurs au IXe siècle) [75] est conçue selon la formule du vainqueur piétinant le vaincu. Mais la figure du vaincu a pu être ajoutée par



134 : Psautier Chludov. Résurrection du Christ

l'illustrateur du psautier, au IXe siècle [76] elle y apparaît chaque fois dans une attitude différente, dont plusieurs seront sans lendemain. Et on ne s'étonnerait pas de voir cette hypothèse se confirmer car il suffit de parcourir l'*Antirrheticus III* de Nicéphore (auteur qui plus d'une fois nous a aidé à comprendre les miniatures des psau-

tiers), pour être frappé par l'insistance avec laquelle il revient sur le thème de Satan – prince tyrannique des Ténèbres que le Christ défit, après être descendu dans son royaume (Migne, *P. G.*, 100, 608, 617 (Satan roi), 628, 640, 664 (palais de Satan), 677-81 ; 689, 700 (démons = antithèse de Dieu), 705, 708, 709, 716, 724. Cf. 937 : Satan est bien représenté dans les scènes de la Résurrection, mais pas pour être adoré ; car – dit Nicéphore – des démons on figure non pas la victoire, mais la défaite.

Dans les scènes de la Résurrection de Lazare (fol. 114) et du Séjour des pécheurs (fol. 8^{v} et 102^{v}) [77], après la mort, le même Hadès géant fait un geste qui précise la façon dont il exerce son pouvoir sur les morts : il les retient par une étreinte. Enfin, ici comme dans d'autres images, l'illustrateur du psautier fait intervenir assez souvent des êtres diaboliques « de tous genres » : on le sent pénétré de l'idée de la présence constante et de l'intervention facile et fréquente des diables et démons, dans la vie des hommes, en ennemis du Christ et de ses serviteurs et sujets. Et comme, en dehors du livre de Job, on ne trouve aucune autre série byzantine d'images de démons aussi fournie, il n'est pas superflu de rapprocher des images du psautier les passages où Nicéphore évoque Satan, prince des Ténèbres, et ses suppôts [78].

Nous arrêterons ici ces analyses des peintures du psautier qui reflètent d'une façon ou d'une autre les événements et les idées du temps de la restauration des images, après 843. Nous ne prétendons pas en avoir épuisé la liste, mais nos exemples suffisent, je crois, pour montrer l'effort de création, dans le domaine de l'imagerie religieuse, qui a eu pour lieu d'origine le patriarchéïon de Constantinople, dans la deuxième moitié du IXe siècle, et notamment du temps de Photios. Dans notre notice descriptive consacrée aux psautiers illustrés de cette

époque nous avons émis une hypothèse selon laquelle l'illustration de ces manuscrits aurait pu être créée par l'ami de Photios, l'évêque Grégoire Asbestas. Cette hypothèse n'a certes pas d'intérêt plus général, étant donné l'ignorance où nous sommes des œuvres certaines de ce prélat doublé d'un peintre. Mais au cas exceptionnel d'un peintre-prélat correspond assez bien le caractère particulier de toutes les illustrations des psautiers que nous avons relevées et de bien d'autres, qui se distinguent de toutes les peintures byzantines connues par la liberté de l'interprétation des thèmes iconographiques consacrés et l'aisance dans l'invention d'images nouvelles. Il est probable cependant que ces dons des illustrateurs anonymes des psautiers ont dû être favorisés par les conditions d'une restauration de l'art iconographique, qui offraient plus d'occasions à la création originale qu'une période ordinaire. Les psautiers de la deuxième moitié du IXe siècle nous certifient en tout cas que la patriarchie encouragea alors l'art d'illustrer les livres de l'Écriture et qu'elle s'avisa de se servir de ces illustrations comme d'un moyen de polémique anti-iconoclaste. Cette polémique par l'image rappelait les méthodes de la « guerre froide », que nous avons observées au VIIe et au début du VIIIe siècle. Cela est vrai quant au recours aux peintures qui évoquaient les héros de l'orthodoxie et condamnaient les iconoclastes ; mais aussi de l'extension des cycles de polémique aux images évangéliques et hagiographiques, elles aussi mises au service de la cause des icônes, en pendant iconographique aux démonstrations verbales des théologiens. Ce fut là sans doute l'une des conséquences les plus importantes et les plus durables de l'œuvre accomplie au lendemain de 843, parce que plus d'un type iconographique nouveau, créé alors, allait faire partie du répertoire iconographique courant de l'art de tout le Moyen Âge.

Décorations d'églises

L'examen des mosaïques et des descriptions de mosaïques nous fait constater d'autres conséquences du Triomphe de l'Orthodoxie, dans le domaine de l'art religieux.

On se souvient de la décoration en mosaïques, très fragmentaire, que M. Underwood nous a fait connaître récemment, et qui se trouve dans une salle attenant à la tribune sud-ouest de Sainte-Sophie. Nous y avons relevé une représentation des quatre patriarches de Constantinople canonisés vers 843 en tant qu'homologètes de la vraie foi et victimes des iconoclastes (cf. p. 398). La présence de ce groupe de portraits significatifs nous a fait admettre que cette décoration, dans son ensemble, pouvait refléter les idées de l'époque qui suit de près la chute des iconoclastes. Mais des autres sujets représentés sur cette mosaïque, nous n'avions cité que les douze apôtres auxquels les patriarches défenseurs des icônes venaient se joindre comme leurs successeurs.

Or, au-dessus de ces figures d'apôtres et de patriarches de Constantinople, il y avait d'autres mosaïques qui pourraient se rattacher au même thème anti-iconoclaste. M. Underwood y a signalé notamment trois figures qu'il est permis d'identifier comme le proto-martyr saint Étienne, le prophète Ézéchiel et l'empereur (canonisé) saint Constantin. D'autres personnages accompagnaient ces figures, qui toutes étaient présentées isolément, sans former de scènes. Une seule exception : une Déisis figurée au-dessus de l'entrée. Pour entrevoir le critère qui a pu déterminer le choix des saints en vue de cette galerie hagiographique, il peut être utile de relever que les trois figures identifiées sont toutes connues Pour avoir contemplé une vision de Dieu. Le proto-martyr saint Etienne est figuré en orant, c'est-à-dire au moment de sa théophanie (Actes 8, 55-56) ; l'empereur Constantin a

été favorisé par la fameuse vision du « signe » nicéphore du Christ ; Ézéchiel tient un phylactère qui reproduit un passage de sa vision de Dieu sur le Chobar (Ézéch. 1, 5). Enfin, la Déisis représente une vision eschatologique. Le rapprochement de tous ces sujets autour du thème de la vision de Dieu n'est que conjectural (trop d'éléments de la décoration nous manquent pour permettre une reconstitution de son état primitif et de sa signification). Mais il m'a paru digne d'être mentionné, parce que le thème général de la vision de Dieu est de ceux que favorisa l'époque qui suivit de près le rétablissement du culte des images (v. *infra* p. 460).

Trois sermons, qui furent prononcés dans des églises de Constantinople fondées soit par les empereurs soit par des dignitaires de leur entourage immédiat, nous apprennent qu'aux yeux des Byzantins de ce temps toute église figurait à la fois l'Univers et le palais du Christ-souverain ou plus exactement son palais qui n'est autre qu'un microcosme, c'est-à-dire une reproduction à petite échelle de l'univers sur lequel s'étend le royaume de Dieu. Cette symbolique s'appliquait d'abord au cadre architectural que fournissait chaque église, mais recourait aussi aux peintures iconographiques et en définissait le choix et la distribution de façon à renforcer ou à rendre plus évidents les symboles architecturaux : le procédé consistait à faire habiter l'édifice-univers ou l'édifice-palais, et à y installer – chacun à sa place respective – Dieu, les anges, les hommes – qui, réunis, composent le royaume de Dieu qu'est l'Église. Comme tout État, l'Église se définissait ainsi topographiquement (c'est l'Univers) et par sa population (le souverain et ses sujets). La particularité de la formule byzantine, qui se fixe au IXe siècle, c'est que l'architecture du sanctuaire définit la structure « topographique » de l'Église, tandis que les peintures murales reflètent la composition et la hiérar-

chie de la « société » qu'est l'Église, en commençant par Dieu et en finissant par la foule de ses sujets fidèles.

De même que l'iconographie relative au *Rex regnantium*, la symbolique qui s'attache au *royaume de Dieu* dans l'Église et au Pantocrator a ses racines à l'époque pré-iconoclaste. Il suffit de se rappeler la *sugîthâ* du VIe siècle qui déclare que l'église Sainte-Sophie à Édesse (elle avait la forme d'un cube couronné par une coupole) était une image réduite de l'Univers, la coupole figurant le ciel [79]. La même description signale que l'église « représente les apôtres et Notre-Seigneur et les prophètes et les martyrs et les confesseurs » (XIV, 2) [80], ce qui annonce également les idées que nous allons voir développer aux IXe et Xe siècles à Constantinople, mais la *sugîthâ* cite ce symbole à côté d'autres et elle n'établit aucun lien entre les divers personnages évoqués et la topographie architecturale de l'édifice ecclésiastique. Après la crise iconoclaste, on systématisera et précisera ce qui fut ébauché avant cette crise, en faisant ressortir davantage la notion du règne du Christ et de son royaume.

Des trois sermons qui décrivent des églises du IXe siècle, le plus ancien a été prononcé par le patriarche Photios. La correction qui fut apportée récemment à l'identification de l'église qu'il décrit (ce n'est pas la « Nea », de Basile Ier, comme on le croyait) [81] et les conséquences que cela entraîne pour la datation du sermon et de l'église ne font qu'augmenter l'intérêt de ce texte pour la présente étude. Il s'agit bien d'une œuvre immédiatement postérieure au Triomphe de l'Orthodoxie et d'un pendant – sur le plan *ecclésiastique* – aux œuvres que le règne de Michel III avait créées dans le domaine de l'art *gouvernemental* (Christ *Rex regnantium* sur les monnaies et dans le Chrysotriclinos).

Pour Photios, au lendemain de l'iconoclasme, l'église qu'il inaugurait est « un autre ciel » sur terre (ἄλλον οὐρανὸν... ἐπὶ γῆς)[82], et cela parce qu'elle est « la demeure de Dieu » ou « le parvis du palais qu'il habite », qui naturellement est au ciel : l'église est sur terre comme un domaine extraterritorial du royaume céleste. D'ailleurs, les textes que Photios lit sur les rouleaux des prophètes représentés sur les mosaïques de la nouvelle église prouvent que l'ordonnateur de la décoration pensait, lui aussi, aux symboles qui identifient l'église avec un lieu de résidence de Dieu : comme il convient aux prophètes, ces textes évoquent les expressions bibliques : « la tente de Jacob », « la demeure d'Israël ». Ils auraient pu rappeler aussi « Jérusalem » ou « Sion », – autres termes équivalents pour désigner le lieu de résidence idéal du Dieu-souverain.

Le maître de cette Cité étant Dieu, son image ne saurait y manquer. Les miniaturistes, dans les psautiers du IXe siècle (et plus tard), en marquent de l'extérieur l'édifice qui représente Sion[83], et ce procédé fait penser à l'image du Christ qui surmontait l'entrée du grand palais des empereurs de Constantinople[84]. Dans l'église inaugurée par Photios, l'image du Christ se trouvait naturellement dans la coupole, parce que si l'édifice ecclésiastique dans son ensemble est « un autre ciel » descendu sur terre, ce même édifice épouse aussi les formes de l'Univers tout entier (cf. la *sugîthâ* du VIe siècle), et de ce point de vue c'est la coupole qui correspond au ciel ou aux « cieux des cieux », – résidence de Dieu. D'ailleurs le même VIe siècle, qui vit paraître la *sugîthâ* syrienne et son explication symbolique de l'église, lui créa un pendant iconographique : je pense à la fameuse miniature, dans le *Cosmas Indicopleustes* du Vatican, où l'on trouve une représentation schématique de l'Univers (nous y reviendrons)[85]. Or, le Christ y apparaît, en une

imago clipeata, dans la partie haute de ce schéma du Cosmos qui correspond précisément aux « cieux des cieux » ou ciel invisible. Cet emplacement, sur le schéma du Cosmos de la miniature du VIe siècle, qu'on retrouve ensuite sur une peinture du IXe siècle [86], a son pendant normal dans la coupole d'un édifice ecclésiastique lorsque celui-ci se présente en microcosme et en même temps en demeure du roi universel.

Photios l'a observé dans l'église inaugurée entre 858 et 865. Le Christ y apparaissait dans un médaillon et comme penché au-dessus de l'église-univers : « plein de sollicitude pour les hommes, il regarde vers la terre et en médite l'ordonnance et le gouvernement [87] ». Autrement dit, ce que Photios relève, c'est bien l'idée d'un Pantocrator *régnant effectivement* sur le monde. Et cela est d'autant plus frappant que, cinquante ans plus tard, Léon VI fera de même, et en employant les mêmes termes (Photios : κυβερνήτης ; Léon VI : κυβέρνησις) [88], lorsqu'il aura à décrire une image du Christ dans la coupole d'une autre église : du haut de la coupole « il surveille et dirige toute chose ; il vient justement de cesser d'exhorter ». C'est la grandeur d'allure du Christ, dans la coupole d'une autre église inaugurée du temps de Léon VI que cet empereur fait ressortir dans un autre sermon, le troisième du groupe d'homélies que nous avons à interroger [89].

Autrement dit, ces christs, dans la coupole, au IXe siècle, étaient véritablement comme des contreparties aux images du Christ du Chrysotriclinos de la Porte de Bronze et des monnaies de Michel III et de Basile Ier. Les sermons ecphraseis de Léon VI rendent plus étroits encore les liens entre les deux séries, en multipliant les allusions au *palais* à propos des peintures dans les *églises.* Je relève dans le sermon de l'église de Stylianos [90] (à propos des anges) : « ainsi tel personnage de l'entourage

de l'empereur témoigne de la majesté impériale par ses propres titres et actions... », ou bien : « le spectateur voit des rois et des prêtres représentés ici comme pour exprimer l'hommage que tous apportent au pambasileus ». Le sermon sur l'église du couvent de Kauleas évoque des rapprochements semblables[91] : « comme ceux qui entrent dans le Palais répriment, en pensant à l'empereur, les mouvements habituels de l'âme, ainsi ceux qui assistent à la consécration d'une demeure de Dieu chassent, dans l'élan vers notre grand Empereur, les autres pensées qui leur viennent à l'esprit et se remplissent d'une attitude de saint respect ». Il y est question ensuite « du nouveau palais du Roi de Gloire » et, à propos de l'emploi de l'or pour les images en mosaïques des divers saints, de « la beauté dont il convient aux proches de l'empereur d'être parés ». Bref, si une salle du trône au palais impérial, tel le Chrysotriclinos[92], se couvre de mosaïques où le Christ et de nombreux saints encadrent le basileus terrestre, celles qui décorent l'église-microcosme la font comparer au palais du Monarque universel, chef de l'Église : comme nous le disions plus haut, à l'issue de l'iconoclasme, l'Église comme le Palais se réclamaient avec autant d'insistance du royaume du Christ, le *Pantocrator* des uns étant le *Rex regnantium* des autres.

Les mêmes sermons nous montrent que, dans les églises du temps du Triomphe de l'Orthodoxie, on ne se borna pas à figurer dans la coupole le Christ-souverain, mais qu'on représenta, sur les voûtes et les murs, des anges et des saints, c'est-à-dire tous les sujets que le Christ-roi compte au ciel et sur terre. On se souvient[93] que cette royauté-là avait été proclamée et soulignée par tous les grands défenseurs de l'orthodoxie pendant la seconde poussée iconoclaste au IXᵉ siècle. Il était donc normal que, après 843, ce soit elle que le clergé ait voulu

mettre en valeur dans les églises. De ce point de vue, couvrir les murs de l'église-microcosme dominée par le Pantocrator d'images d'anges et de saints, c'était figurer, autour du Roi universel, chef de l'Église, la totalité de ses sujets, le « peuple de Dieu » tout entier. Les trois textes sont suffisamment clairs : dans l'église inaugurée par Photios, on voyait des anges autour du Christ et, plus bas, de nombreux saints et justes : la Vierge orante dans l'abside ; les patriarches de l'Ancienne Loi, les prophètes, les apôtres et les martyrs, à d'autres emplacements non précisés par le sermonnaire. Léon VI, de son côté, signale dans la première église (monastère Kauleas), en dehors du Christ de la coupole, différents serviteurs familiers de Dieu dont seule la Théotocos avec l'Enfant est citée nommément. Les mosaïques de l'église de Stylianos sont décrites avec plus de détail : autour du Pantocrator ce sont d'abord des anges, les uns célébrant la liturgie au ciel, les autres – d'ordres différents – en contemplation devant Dieu. Puis ce sont les prophètes et les saints : « des serviteurs de Dieu d'un autre genre, les hommes qui, surmontant leur nature, ont vécu d'une vie spirituelle (trad. A. Frolow). Les uns ont prévu de loin le salut du monde (prophètes), d'autres en ont été les témoins immédiats (saints). Ailleurs, le spectateur voit des rois et des prêtres... [94] ». C'est bien le même programme partout qui, seulement dans la dernière des trois églises, a été complété par un cycle de scènes évangéliques [95], dont nous n'avons pas à nous occuper ici [96], En dehors de ces scènes, absentes deux fois sur trois et notamment dans la décoration la plus ancienne, c'est bien partout, dans le cadre « cosmique » de l'église-microcosme, le Christ-roi et ses sujets, célestes et terrestres – chaque figure dans la partie de l'édifice qui symbolise son lieu de résidence dans l'Univers (les uns au ciel, les autres sur terre).

Pour contrôler les intentions des orthodoxes, après 843, à l'égard de cette corrélation entre la nature des personnages représentés et leurs emplacements respectifs, il faut se reporter, une fois encore, à la miniature du *Cosmas Indicopleustes* du Vatican (grec 699), créée dès le VIe siècle : le Christ, nous l'avons rappelé, y est figuré dans la partie du schéma cosmique qui représente le ciel invisible ; ajoutons que, au-dessous, on voit, sur trois registres superposés, les anges au ciel, les hommes vivants sur terre et les morts ressuscités (la miniature figure la seconde venue du Christ), sous la terre. Au IXe siècle, une illustration des *Sacra Parallela* de saint Jean Damascène (Paris, Bibl. Nat. Grec 923) reprend le même schéma cosmique (inspiré par l'Arche de l'Alliance) et y installe aussi, en registres superposés, le Christ et les anges au ciel, et au-dessous – non plus tous les hommes – mais seulement les saints et les justes, dans l'enceinte d'une cité idéale.

C'est grâce à la miniature du *Cosmas Indicopleustes* qu'on est en mesure d'affirmer le caractère cosmique de l'image du Paris grec 923 : les deux miniatures ont en commun la forme de l'image en rectangle allongé couronné par un demi-cercle (c'est la silhouette de l'Univers selon Cosmas), et la division en trois registres superposés. Deux de ces registres, ceux du ciel supérieur et du firmament, sont habités, respectivement, par le Christ et par les anges, dans les deux peintures.

Les pécheurs-ennemis de Dieu ne trouvent aucune place dans le Cosmos de ce schéma, parce que le royaume de Dieu coïncide avec l'Univers. Ils se voient représentés séparément, enfermés dans le filet du Malin (la miniature représente cette fois le Jugement Dernier) [97]. Ces deux peintures de manuscrits et surtout la première montrent qu'en figurant le Christ en chef de l'Église qui embrasse ciel et terre, et tout le peuple de

Dieu, anges et hommes fidèles, on les groupait effectivement selon le lieu de leurs séjours respectifs à l'intérieur de l'Univers. Les églises du IXe siècle, après 843, transportent le même principe et le même programme dans l'art monumental.

À l'intérieur des frontières de l'Empire, aucun monument conservé ou simplement décrit ne nous signale de semblables décorations avant 843. Mais il se pourrait qu'il y en ait eu dès 800 environ, pendant la période d'interruption des persécutions iconoclastes, et notamment dans les années qui suivirent le VIIe Concile œcuménique. C'est à cette époque, en effet, que se situent approximativement les plus anciens des textes des iconodoules que nous avons cités plus haut et qui célèbrent le Christ-basileus de l'Église[98]. C'est alors également que le pape Pascal Ier, qui régna de 817 à 824, c'est-à-dire dans les années qui suivent immédiatement le rebondissement de l'iconoclasme byzantin, commanda deux mosaïques célèbres qui, à plus d'un égard, s'apparentent aux mosaïques décrites dans les sermons de Photios et de Léon VI. Certes, les mosaïques de Pascal Ier se trouvent à Rome et non pas à Byzance et comprennent beaucoup d'éléments étrangers à l'art byzantin. Mais la ressemblance n'en est pas moins manifeste et, s'il s'agit d'une version romaine de l'iconographie monumentale du IXe siècle, celle-ci annonce à certains égards les mosaïques byzantines postérieures à 843. Ce qui signifierait peut-être que certaines réalisations iconographiques byzantines postérieures à 843 avaient été préparées pendant la période qui suivit le Concile œcuménique de 787. À Rome surtout, où le problème des images religieuses ne devait plus rebondir après 787, on a plus de chances de trouver des œuvres qui reflètent directement les idées du Concile œcuménique.

Deux mosaïques de Pascal Ier entrent surtout en ligne de compte. Sur le mur qui encadre l'abside de Sainte-Praxède, c'est une image qui figure le règne du Christ sur l'univers habité par les anges et les hommes [99] : le Christ y apparaît entouré d'anges, de saints et des foules des justes ; il est dans sa cité royale et y accueille ses sujets : c'est bien le thème des ensembles iconographiques des églises byzantines après 843, mais condensé en une seule composition. L'autre mosaïque de Pascal Ier est à côté [100]. C'est la décoration de la petite chapelle de Saint-Zénon, qui pour nous est le premier exemple conservé d'une décoration iconographique complète appliquée à un édifice en forme de cube avec coupole centrale. Et comme plus tard – après 843 – cela est attesté à Byzance, on y voit déjà une *imago clipeata* du Christ dans la coupole, des anges autour de lui, et les figures de saints au-dessous et autour de cette figuration centrale et « céleste » ; la Vierge et Jean-Baptiste, des apôtres et des martyrs (deux images mutilées, à petite échelle, et placées au-dessous des autres, figurent vraisemblablement des scènes ; elles restent en dehors de l'ensemble principal des mosaïques).

Les antécédents possibles des décorations byzantines postérieures à 843, que nous entrevoyons à Rome sous Pascal Ier, confirment que ce genre de décors était conçu dans les milieux purement ecclésiastiques, et peut-être même pour insister sur le *vrai* royaume du Christ qu'est l'Église, face aux entreprises des chefs hérétiques qui infectaient l'Empire. Il est d'autant plus suggestif d'apprendre que ce que Michel III faisait figurer sur les murs de sa salle du trône était une véritable réplique du programme iconographique des églises du type de Saint-Zénon : nous avons déjà relevé, de part et d'autre, des images analogues du Christ Pantocrator et du Christ *Rex regnantium.* Mais la symétrie du cycle du Chrysotriclinos

s'étend à d'autres figures : on y retrouvait les anges (νόες Épigr, v. 13), la Vierge et les apôtres, les martyrs, les prêtres, c'est-à-dire tout le peuple des serviteurs du Roi, les uns célestes, les autres terrestres. Ce n'est donc pas sans raison que l'auteur de l'épigramme proposait de nommer dorénavant « nouvelle salle du Christ » la salle du trône de l'empereur. Cette salle du palais du basileus Michel III et le palais du Roi céleste se faisaient pendant pour l'ensemble de leurs décorations respectives ou presque. L'épigramme dit encore : les anges et les saints (et naturellement le Christ) sur les murs du Chrysotriclinos apparaissent en *protecteurs* du palais impérial ; disons mieux, de l'empereur et de son gouvernement. Autrement dit, si au palais on figurait un pendant au royaume de Dieu tel qu'il était représenté par et dans chaque église, ici, dans la salle du trône, il était présenté en modèle du royaume sur terre l'Empire orthodoxe : au patriarcat comme au palais, au lendemain de 843, on tenait à se réclamer de l'autorité suprême et universelle du Christ.

Une mosaïque célèbre, à Sainte-Sophie, a certainement une signification analogue (fig. 112). Nous l'analyserons, pour finir ce paragraphe, par l'étude d'une œuvre magistrale et que son emplacement, devant l'entrée de la « Grande Église » de Constantinople, rend particulièrement significative. Je pense naturellement à cette mosaïque de la fin du IXe siècle, où un empereur en proskynèse adore le Christ trônant de face, tandis que, dans deux médaillons symétriques, de part et d'autre du Christ, on aperçoit, à gauche, le buste de la Vierge Marie, le corps et les bras tournés vers Jésus et les mains levées en prière ; et à droite, le buste de face d'un personnage angélique armé de son bâton de ministre de Dieu [101]

Joignant ma voix à beaucoup d'autres, j'avais proposé autrefois quelques observations sur cette mosaïque très remarquable quoique imparfaite techniquement (dessin défectueux, acromégalie, déséquilibre de la composition). Comme en 1957, je crois toujours qu'il s'agit d'une image de Léon VI prosterné aux pieds du Christ, et d'une figuration idéale du rite de la proskynèse, que les empereurs faisaient avant de passer sous la « porte royale » au-dessus de laquelle se trouve la mosaïque ; la « lumière » et la « paix » mentionnées dans le passage de l'Evangile de Jean reproduit sur le livre ouvert du Christ me paraissent toujours répondre à un désir de faire valoir dans le Christ le Seigneur suprême du basileus adorant. Mais on devrait ajouter : cette idée rejoint exactement le programme des vainqueurs de 843, que nous avons défini tout à l'heure, celui qui mettait l'accent sur le gouvernement du Christ.

Nous n'avons donc qu'à retenir cette explication de la mosaïque du tympan de Sainte-Sophie. Mais on pourrait, croyons-nous, préciser davantage la pensée qu'elle reflète en montrant le basileus prosterné (attitude qui n'apparaît pas ailleurs, dans les images impériales byzantines) devant le Christ-pambasileus. L'explication qui suit me semble inspirer plus de confiance que bien d'autres : elle ne contredit pas les idées que nous venons de rappeler (le Christ de la mosaïque en souverain suprême de l'empereur) et qui s'adaptent si bien à ce que nous avons constaté ailleurs, dans l'art issu de 843. Cette explication, d'autre part, s'étend à toutes les figures réunies sur le tympan (tandis que notre commentaire d'autrefois, autour du thème basileus-pambasileus, ignorait la présence de la Vierge et de Fange), et elle tient compte de ce que la mosaïque se trouve à Sainte-Sophie.

Comme nous venons de le rappeler, c'est bien l'empereur Léon VI qu'on reconnaît aux pieds du Christ, sur

cette mosaïque. Or, parmi les homélies de l'empereur-écrivain, il en est une, consacrée à l'Annonciation, où l'on relève des pensées essentielles pour le sermonnaire impérial, et qui projettent une lumière nouvelle sur la mosaïque [102]. Le sujet même de l'Annonciation explique la présence de la Vierge en attitude de prière, et de l'ange qui, icono-graphiquement, pourrait figurer l'archange Gabriel (vêtement blanc, bâton d'envoyé de Dieu), Le sermon fait comprendre pourquoi, contrairement à tous les usages, une figure du Christ trônant est installée entre les deux figures de l'Annonciation. En effet, l'une des idées maîtresses du sermon de Léon VI est précisément que de grands changements se sont produits depuis le jour de l'Annonciation évangélique : ce qui avait été une prophétie s'est réalisé depuis ; l'archange, qui fut envoyé alors dans Nazareth, ville provinciale de Galilée, est maintenant « dans la ville de notre Seigneur Empereur » (= le Christ : ἐν τῆ πόλει τοῦ Βασιλέως Κυϱίον), pour acclamer la gloire de celui-ci dans son palais sacré (τό θεῖον αὐτοῦ τῆς δόξης ἀνάκτοϱον καταστέφειν ταῖς ευφημίαις). Devenu sauveur de l'univers, le fils de la Vierge gouverne non pas une nation, mais tous les peuples sur terre, et domine tous ceux du ciel, de la terre et des régions souterraines (οὐκ ἔθνους ἑνός, ὀυδὲ γῆς εὐπεϱιοϱίστου. ἀλλ᾽ ομοῦ συμπάντων οὐϱανίων, καὶ ἐπιγείων, καὶ κατακθονίων τὴν κυϱείαν ἔκων). Le sermonnaire se tourne alors vers la Vierge et la glorifie en reprenant plusieurs fois le Χαῖϱε de l'archange de l'Annonciation, en évoquant la lumière qu'elle fit briller sur le monde : cette lumière (cf. les paroles de l'Évangile que tient le Christ) n'est autre que le Christ lui-même en tant que Sophie-Sagesse Divine. Léon VI qualifie encore la Théotocos de mère d'empereur et impératrice elle-même, en déclarant enfin que c'est à elle que lui,

Léon VI, doit tout ce qu'il possède, et notamment son royaume, et qu'il l'implore pour lui servir de guide.

Rien ne saurait mieux convenir que ces paroles du sermon de Léon VI pour commenter la mosaïque du tympan : on y trouve bien l'Annonciation, ou plutôt les personnages de l'Annonciation ; mais, la prophétie de l'archange s'étant accomplie, Gabriel n'a plus rien à dire et n'est plus tourné vers la Vierge. Et comme l'événement même de l'Annonciation appartient au passé (et le sermonnaire impérial le souligne justement), l'iconographe enferme les images des deux acteurs de cet événement dans des *clipei*, en conformité avec une règle d'iconographie antique et médiévale qui représente ainsi les personnages qu'on évoque à propos d'une scène, mais qui en sont absents physiquement (cf. p. 412). A la place du monologue de l'archange, c'est une grande figure du Christ qui apparaît et domine la composition. Ce Christ est bien un empereur universel devant lequel le basileus sur terre n'a qu'à se prosterner, et il a, pour le diriger, c'est-à-dire pour faire valoir auprès du pambasileus les prières de l'empereur régnant, la Mère du Christ, qui, placée au-dessus de lui, seconde en quelque sorte ou plutôt dirige et recommande à son fils Pantocrator l'empereur-sermonnaire. Le sens du geste de la Vierge – qui est encore celui qu'elle avait pendant l'Annonciation – exprime la prière d'un contenu nouveau, celui que lui suggère l'empereur, et nous avons vu, dans un chapitre précédent (p. 184-185), que le saint qui transmet l'invocation du fidèle est représenté de la même façon et – par rapport à l'intéressé – là où l'on voit la Vierge, c'est-à-dire au-dessus du suppliant et en répétant en quelque sorte son propre geste de prière.

On ignore la date de ce sermon, mais comme, à la fin, parlant de sa charge d'empereur, Léon VI se qualifie de « pasteur nouveau » (ἐμέ τε τὸν νεονποιμένα), il fait

penser plutôt aux premières années de son règne qui commença en 886.

Le rapprochement avec un sermon de Léon VI me paraît en tout cas écarter plus que jamais l'hypothèse selon laquelle le souverain en proskynèse devant le Christ serait Basile Ier.

Il n'est pas sans intérêt par ailleurs que l'hymnographe Joseph, mort en 883, ait été l'auteur d'un canon [103] qu'il avait composé pour l'office du jour anniversaire d'une église de l'archange Gabriel à Constantinople (26 mars) et où, comme Léon VI, il ramène l'Annonciation, œuvre de Gabriel, aux événements du IXe siècle. Mais tandis que l'empereur évoque surtout l'Empire chrétien, le moine pense à l'Église. Une fois encore nous retrouvons les deux nuances parallèles, si typiques pour le IXe siècle après les iconoclastes. « Tu (archange Gabriel) as patronné (διασχέδασας) le rapprochement des peuples (*sic !* autre thème de l'époque, à Byzance, qu'on vient de remarquer aussi, dans le sermon de Léon VI : les peuples de l'univers fidèles du Christ), tu as fait dominer (κρά-τυνον) la foi orthodoxe, tu as calmé les schismes, ô archange de l'Église.» Il n'est pas douteux que, écrivant entre 843 et 883, à Constantinople, Joseph pensait à la fin de l'hérésie iconoclaste ; l'archange l'aurait en quelque sorte annulée par les paroles qu'il adressa à la Vierge le jour de l'Annonciation, ou plus exactement par l'incarnation du Christ qu'il annonça, grande idée des défenseurs des icônes à laquelle nous viendrons tout à l'heure.

Thème des visions de Dieu

Au lendemain de 843, la nouvelle « politique des icônes » a dû être mise en application. Mais il semble

que la résistance passive des ennemis des icônes a été longue et tenace. Aussi la restauration effective des icônes ne progressât-elle pas partout avec la même rapidité. Tandis que la nouvelle église de la Vierge décrite par Photios reçut une décoration iconographique complète dès avant 865, à Sainte-Sophie, les travaux d'installation des images saintes n'étaient point terminés lors de la première déposition de Photios, en 867. Les Conciles de Constantinople, en 861 et en 869-870, ont dû s'occuper à nouveau du problème des icônes [104], et on lit, parmi les décisions qui furent prises en 869-870, cette considération singulière qui ne figure pas, sauf erreur, parmi les arguments en faveur des icônes avancés au Concile de 787, ni dans les travaux de saint Jean Damascène, de Théodore Stoudite ou du patriarche Nicéphore : renier les images, notamment celles du Christ, c'est risquer de ne pas le reconnaître le jour de la résurrection des morts. Cette considération rejoint évidemment les nombreuses histoires hagiographiques où le visionnaire reconnaît le personnage divin ou saint qui lui apparaît, grâce aux icônes qui lui en avaient fait connaître les traits. Ce qui surprend c'est le retour des Pères d'un concile important à ce genre de considérations, plutôt folkloriques, tandis que, entre-temps, des théologiens de classe, comme Théodore Stoudite et Nicéphore, avaient su élever le débat. Rien n'est plus typique, pourtant, pour l'histoire des luttes autour des icônes à Byzance, dans lesquelles la piété populaire joue un rôle aussi important que les considérations doctrinales. Un fait en tout cas se trouve être mis en évidence par le canon de 869-870 : l'importance du thème de la *vision* de Dieu dans la dévotion aux icônes. A cette importance de la notion de théophanie correspond un effort créateur des artistes, à l'époque immédiatement postérieure aux iconoclastes. Les œuvres

qui en témoignent méritent qu'on les considère de plus près.

Pour observer les étapes de la restauration des images aussi près que possible de ses débuts, relisons les paroles de la prophétie – déjà citée – faite en 843 à un moine de Bithynie, dans un rêve[105] : la voix du Christ qui prédisait la victoire prochaine des défenseurs des icônes définissait ainsi le sens de la vénération des icônes qui était sur le point de recommencer : « et alors avec les anges tu offriras le sacrifice des louanges en vénérant l'image de ma figure ensemble avec la croix ». L'Église a jugé ces paroles suffisamment importantes pour en faire une hymne de l'office liturgique du « Dimanche de l'Orthodoxie »[106].

Cependant, pour nous, l'importance de ces paroles en rapport avec la lutte contre l'iconoclasme n'apparaît pas tout de suite. On la saisit en lisant une homélie sur la *Synaxe des armées célestes* attribuée à Théodore Stoudite[107], dont les thèses apparaissent clairement : *a)* les anges ont pour fonction de contempler constamment le mystère de Dieu et de le révéler aussi perpétuellement aux hommes ; *b)* sous l'Ancien Testament, les visions de Dieu entouré des forces célestes furent accordées à Isaïe, Ézéchiel, Daniel : « c'est dans ces visions et autres semblables que Dieu est représenté (διετυποῦντο) dans l'Ancien Testament[108] ». Les prophètes sont les seuls esprits « intellectuels » auxquels Dieu accorda dès cette époque la « connaissance de l'Incarnation future », et c'est cela, semble-t-il, qui a rendu possible leurs visions de Dieu. Car *c)* pour les hommes c'est bien l'Incarnation qui décida de leur capacité de contempler Dieu ; depuis l'Incarnation, « celui qui fut invisible même aux êtres immatériels sera sensible même aux êtres matériels[109] », ou encore : « la matière ne nous empêche plus d'avoir la vision de Dieu[110] ». Et à ce titre « nous (sommes deve-

nus) comme ces *zôdia*...multi-oculaires [111] », munis de beaucoup d'yeux (πολυόμματα), ce qui est une caractéristique de certains êtres angéliques. Autrement dit, l'Incarnation nous a en quelque sorte ouvert les yeux sur Dieu. Il est devenu visible aux hommes, comme il l'a toujours été aux armées angéliques et comme, avant l'Incarnation, il ne le fut qu'exceptionnellement à quelques hommes – les prophètes – et encore à de rares et brefs moments. On devrait ajouter, en se souvenant du pseudo-Denis, *Hiér. céleste* 13, 4 : ces prophètes ont eu besoin d'un ange pour leur faire contempler une théophanie. Le rôle de guide qui échoue aux anges dans d'autres visions est rappelé par l'iconographie : à l'époque même qui nous occupe, on trouve cet ange qui fait *voir* l'apparition divine dans plusieurs peintures du célèbre recueil Paris grec 510 qui représentent des théophanies bibliques [112].

Ces guides dans les visions divines sont devenus inutiles depuis l'Incarnation, qui nous a rendus aussi sensibles que les anges à une certaine vision de Dieu (par le Christ). Ce qui n'exclut pas, cependant, une pureté plus ou moins grande du regard : dans son *Antirrheticus* (III, 9) [113], le même Théodore Stoudite affirme que la Vierge fut seule à apercevoir l'archange Gabriel au moment de l'Annonciation.

Mais l'Incarnation ayant rendu aux hommes le don de contempler Dieu, qui est celui des anges, on rejoint les paroles de la vision de 843 et de l'hymne qu'on en a tiré pour l'office du Dimanche de l'Orthodoxie.

Il est significatif que les deux lectures d'Évangile de cet office [114] évoquent encore les anges qui ou bien contemplent Dieu ou bien sont rendus visibles eux-mêmes : Matthieu XVIII, 10, où le Christ rappelle que les anges au ciel « voient constamment le visage de mon Père céleste » ; Jean I, 43-5 1, avec ces paroles du Christ :

« dorénavant nous verrons les anges du ciel qui montent et descendent vers le Fils de l'Homme ».

La célébration liturgique du Triomphe de l'Orthodoxie se faisant le jour où, par ailleurs, on fêtait à Constantinople la mémoire de certains prophètes (depuis quand ?), les stichaires et hymnes de *cet* office qui évoquent les prophètes ne sont donc pas nécessairement en rapport avec les événements de 843 [115] Mais cette célébration le même jour est-elle due au hasard ? N'est-ce pas au moins par des idées voisines de celles de Théodore Stoudite, dans l'homélie qu'on vient de citer, qu'a été inspirée l'hymne : « Autrefois, seuls les prophètes avaient le don de connaître le mystère de ton économie ; maintenant nous aussi nous avons reçu cette lumière [116] » ?

Quoi qu'il en soit de ce dernier passage, on reconnaît, grâce au sermon attribué à Théodore Stoudite, ce que les ordonnateurs de l'office du Dimanche de l'Orthodoxie avaient en vue en y célébrant les anges, en assimilant les hommes aux anges. On se rappelle la pensée de Théodore Stoudite : l'Incarnation a donné aux nommes la faculté que jusque-là n'avaient que les anges, et, exceptionnellement, quelques prophètes, – celle de voir Dieu. Or, non seulement cette théorie justifiait les images et notamment celles du Christ, mais elle les rendait en quelque sorte nécessaires, puisque les icônes réalisaient à notre intention ces visions divines auxquelles l'Incarnation avait rendu sensibles tous les hommes, et parce que, en outre, elles leur offraient le moyen, légitime depuis l'Incarnation, de refaire tout naturellement l'expérience des prophètes et de contempler pour leur compte les visions de ces rares élus du passé biblique. Les triomphateurs de 843, pour justifier et magnifier leur attachement aux icônes, rappelaient la faveur acquise par les hommes de contempler Dieu par le Logos incarné et aussi le

devoir qui en découlait de vénérer son image et de servir Dieu par cette vénération.

Je crois qu'en partant de cette idée exprimée par une hymne liturgique, qui elle-même remontait aux événements de 843, on touche à l'essence de la pensée des défenseurs byzantins des images, au IXe siècle. Au début de la crise des icônes, à Constantinople (saint Jean Damascène voyait plus loin) on pouvait bien faire tourner le débat, comme dans les discussions avec les Juifs, autour de l'accusation d'idolâtrie. Le Concile iconoclaste de 815 avait mis fin pour toujours (ou plutôt consacré la fin) aux débats sur ce plan, les iconoclastes eux-mêmes n'assimilant plus les icônes aux idoles. Y avait-il encore quelqu'un, parmi les théoriciens de l'iconophobie, qui pensait, comme Léon III, qu'une image du Christ n'en était pas une parce qu'elle ne pouvait ni parler ni bouger, comme le Christ qu'elle prétendait représenter ? On constate en tout cas que l'argument christologique, qui fut avancé en faveur des icônes dès avant le Concile iconoclaste de 754, et repris, dans un sens inverse, par leurs adversaires pendant ce Concile, ne servait plus que sous une forme nuancée et en quelque sorte élargie : ce qui importe, on l'a vu, ce n'est pas que l'Incarnation ait rendu le Logos susceptible d'être représenté par l'image, mais que cette Incarnation ait agi sur les hommes et rendu leurs yeux sensibles à la vision de Dieu, et en cela semblables aux yeux des anges et des prophètes.

Transformés de la sorte, par l'œuvre du Christ, les hommes pouvaient tenter dorénavant de « contempler intellectuellement les symboles sensibles », selon le pseudo-Denis l'Aréopagite *(Hiér.. Céleste*, 7, 2), qui lui-même s'inspirait d'idées platoniciennes. D'où il s'ensuivait qu'en reproduisant ces « symboles sensibles » on créait les conditions nécessaires pour la contemplation intellectuelle, c'est-à-dire la vision de vérités métaphy-

siques divines. C'était là le rôle des icônes, et l'on se rend compte de l'avantage de cette façon de voir. La doctrine plus ancienne qui défendait les icônes en insistant sur la possibilité qu'il y avait de représenter le Christ, parce que l'Incarnation en avait fait un homme qui, tel un autre homme, pouvait être saisi par l'image matérielle, restait fondamentale. Mais elle avait à être complétée. D'abord, en ce qui concerne les autres icônes (images de la Vierge, des saints, des événements de l'histoire providentielle), restées un peu en dehors de la discussion, ainsi que la catégorie importante des images de Dieu selon les visions des prophètes bibliques. Mais surtout la façon ancienne de discuter des icônes, en s'inspirant des vieilles discussions christologiques, familières aux théologiens les moins inventifs, passait au fond à côté du vrai problème, même en ce qui concerne les icônes du Christ, les seules qu'elle considérait : car si les icônes du Christ n'offraient que la représentation d'un homme (et c'est ce que relevait évidemment la doctrine orthodoxe, en soulignant, avec les iconoclastes, que ce que le Christ avait de divin n'était pas représentable), il n'y aurait ni culte des icônes ni discussions autour d'elles[117].

La direction prise par la discussion à une époque plus avancée corrigeait ses imperfections : on prévoyait et justifiait les icônes autres que les images du Christ, et notamment les visions des prophètes et des anges (la nécessité d'une doctrine officielle relative aux images des anges a été ressentie si vivement que le Concile de 869 a dû signifier expressément sa décision : les anges peuvent être figurés par l'image parce qu'ils l'étaient verbalement dans l'Écriture, c'est-à-dire que l'Écriture les présentait comme des êtres vus par des hommes)[118]. Persuadé que la vision précède l'audition, ὄψις ἀκοῆς προτέρα[119] *(Antir.* III, col. 392), Théodore Stoudite proclamait : ce qui est visible est représentable, ὁρατόν

γάρ τὸ περιγεγραμμένον (il partait d'Is. I, 18, et IX, 37)[120]. L'image du Christ se déduit du fait que le Christ lui-même est visible : ἡνίκα Χριστὸς ὦπται, τότε καὶ ἡ αὐτοῦ εἰκὼν δυνάμει[121]. Mais puisque tout ce qui est visible (aux hommes) est représentable, cela vaut aussi pour les visions des prophètes et les visions de Dieu par les anges, auxquels les hommes sont assimilés à cet égard depuis l'Incarnation. Cette assimilation ne change rien, bien entendu, à ce qu'on lit dans le pseudo-Denis, *Hiér. Eccl.* 1, 2, à savoir que les anges voient directement les mystères divins que les hommes sont obligés de contempler à travers les images sensibles. Le fond du problème n'est pas dans l'alternative : « pouvait être circonscrit ou pas », περίγραπτος ἢ ἀπερίγραπτος, comme on en discutait à propos du Christ, mais ὁρατὸς ἢ ἀόρατος, quel que soit l'être ou la chose envisagé. De son côté le patriarche Nicéphore[122] écartait la condition du « circonscrit » qu'on imposait à ce qu'on voulait représenter par l'image et suggérait un autre terme : εἰκονίζεσ-θαι. A propos des images d'anges, il disait : la vraie question n'est pas de savoir si les anges peuvent ou ne peuvent pas « être circonscrits » (περιγράφεσθαι), mais s'ils peuvent être décrits et figurés par l'art (γράφεσθαι καὶ εἰκονίζεσθαι). Et cette façon de poser le problème, elle aussi – et quelle qu'en soit la portée exacte – laissait la place à une justification des icônes autres que les images du Christ, et notamment des visions de Dieu par les anges et par les prophètes bibliques, sans parler des images des saints. On arrivait ainsi à établir une base suffisante pour l'acceptation de l'ensemble des images religieuses, parmi lesquelles il y en avait beaucoup (ainsi la catégorie importante des icônes de la Vierge) qui jusqu'alors n'avaient joui pour ainsi dire d'aucune protection doctrinale de la part des théologiens orthodoxes.

Les mêmes théologiens orthodoxes, après 787, se sont montrés assez observateurs et assez exercés en matière de doctrine pour soulever un autre problème essentiel auquel nous venons de faire allusion. Il était entendu depuis qu'il y a eu des icônes (cf. à propos des images thaumaturges de saint Syméon le Jeune : Mansi, XIII, 76 B) que l'Esprit Saint ou « l'énergie » du Christ et des saints pouvaient étendre leur « ombre » sur leurs images respectives, et que χάριτι καὶ ἐνεργεία[123], les icônes devenaient elles-mêmes « pneumatiques. ». Jean Damascène l'affirme formellement, tout en écartant l'idée d'une présence effective (κατ' οὐσίαν), et les théologiens postérieurs à 787 y reviennent plusieurs fois : la grâce descend sur l'icône et celle-ci en retient une parcelle[124]. Mais aussi longtemps qu'on reste sur ce terrain, la présence divine n'a pas à se manifester dans l'image elle-même, qui fait partie de l'οὐσία matérielle de toute image. La grâce ou l'« énergie » se posent sur l'icône, mais ne sont pas une partie quelconque de l'icône, et par conséquent celle-ci, dans ce qui en elle est art de la peinture, n'a pas à manifester cette présence.

Et pourtant, nous le savons par les œuvres conservées, bien des artistes ont voulu distinguer de portraits ordinaires la tête ou la figure du Christ, ou de la Vierge et d'un saint, voire traduire un épisode évangélique d'une façon qu'ils croyaient adéquate au sujet *sacré*. Seuls les derniers défenseurs des icônes, après 787, ont observé ces tentatives d'exprimer le sacré ou le divin, non seulement par le sujet de l'image, mais aussi par les formes, par l'expression, et cela me paraît d'autant plus remarquable que le fait en lui-même n'était point nouveau et que tous ceux qui vénéraient les icônes attendaient d'une peinture d'icône qu'elle reflétât la présence divine ou sacrée. Il y eut un essor particulier de ces tendances à l'élévation de style ou au hiératisme, tout de suite après

la crise iconoclaste, c'est-à-dire à l'époque qui a vécu sur les idées formulées par Théodore Stoudite ou le patriarche Nicéphore.

Voici quelques passages de Théodore Stoudite qui affirment que le divin pose son empreinte sur l'icône, notamment sur l'icône du Christ : « Comme une ombre se renforce sous l'effet d'un rayon de soleil, de même l'image du Christ se présente mieux lorsqu'elle est imprimée dans une matière [125] ». « L'image du divin est contenue dans le divin, comme l'ombre suppose ce qui la projette, comme l'empreinte d'un sceau suppose le cachet… L'empreinte est contenue à l'avance dans le cachet [126]. » « Il y a quelque chose de divin dans l'acte de la confection des icônes, car Dieu a fait l'homme à son image [127] » (en faisant des images d'hommes, y compris celle du Christ, l'artiste refait l'acte créateur, mais dans le sens contraire : en créant des figures d'hommes il aboutit à des images de Dieu). Bref, il n'y a pas seulement descente de la grâce ou de l'« énergie » sur une image qui, elle, ne traduirait que le matériel ; le divin est présent *dans* l'image matérielle et on ne saurait donc représenter le Christ ou la Vierge et ne pas figurer la divinité de l'un et la sainteté de l'autre, sans trahir la divinité du Christ et la sainteté de la Théotocos.

De pareilles idées ne sont probablement pas étrangères à certaines influences de la pensée antique sur la nature matérielle pénétrée et transformée par le divin, dans les images des dieux et ailleurs [128]. Mais ces idées s'inspirent surtout de la doctrine chrétienne sur la nature de l'homme, que l'œuvre de l'Incarnation a rendue à l'immortalité et qui, de ce fait, s'est retrouvée semblable à Dieu. Cette réhabilitation de la nature humaine redevenue image de Dieu [129] a permis à des théologiens comme Théodore Stoudite de justifier ce que les peintres faisaient couramment, et ce qu'ils feront plus systémati-

quement après la défaite des iconoclastes : par des moyens propres à leur art, faire sentir la présence du divin ou du saint dans l'image matérielle du Christ ou d'un autre sujet chrétien [130]. On mesure la distance qui sépare les théories d'un Théodore Stoudite, qui reflètent cet aspect de l'art des icônes, de la polémique contre les accusations d'idolâtrie des premiers défenseurs byzantins des images.

Tout compte fait, ce que proclamaient les orthodoxes, qui avaient à défendre les icônes vers la fin de la période iconoclaste et après 843, c'était le rôle décisif de l'Incarnation. Non pas seulement que la réalité de l'Incarnation eût à être confirmée par les icônes du Christ (c'était le vieil argument « christologique » en faveur des images du Christ), mais parce qu'elle avait aussi changé la nature de l'homme. Son champ visuel a été étendu ; il s'est rapproché de celui des anges et des prophètes en lui permettant de contempler le divin, tandis que son corps matériel, réhabilité par la victoire sur la mort, a été jugé digne à nouveau de servir d'image de Dieu (cf. *infra*, p. 485 sur une image du Christ au corps humain éclairé par la divinité, qui montrait aussi le nouvel Adam, c'est-à-dire le Christ de la rédemption, et à sa suite tous les hommes rejoignant les neuf chœurs angéliques, telle la dixième drachme de la Parabole).

Cette doctrine aurait dû favoriser – lors de la reprise de l'iconographie après 843 – des images qui évoqueraient les visions de Dieu et ceux qui en furent les témoins oculaires, et plus encore des représentations de l'Incarnation – base de toute l'imagerie chrétienne. Quelques monuments conservés semblent nous montrer qu'il en a été ainsi effectivement, mais le petit nombre de ces œuvres nous empêche d'en tirer des conclusions définitives.

On voudrait citer d'abord, mais en passant, l'exemple de cette mosaïque dans une dépendance de Sainte-Sophie (v. *infra*, p. 520), qui non seulement remonte à la période du Triomphe de l'Orthodoxie, mais se consacre à la glorification des héros de la cause iconophile.

Dans un cas comme celui-là nous avons la certitude que les images reflétaient des idées de l'époque qui suit de près 843. Or, comme nous l'avons fait remarquer (v. p. 446), les saints représentés au-dessus des apôtres et des patriarches-homologètes de l'orthodoxie pourraient avoir été choisis pour évoquer des visions dont ils avaient été favorisés. Car c'est bien ces visions qui rapprochent des personnages aussi différents que le prophète Ézéchiel, saint Étienne et l'empereur Constantin, figurés les uns à côté des autres. Pour Ézéchiel, un texte qu'il tient dans ses mains, et pour saint Étienne, son attitude (inhabituelle) d'orant, évoquent plus directement leurs visions de Dieu respectives.

Dans le même ordre d'idées, il faudrait encore se souvenir d'une particularité des peintures qui accompagnent le fameux recueil d'homélies de saint Grégoire de Nazianze (le Paris grec 510) exécuté pour Basile Ier : parmi les images qui y furent le plus soignées (échelle, originalité et « richesse » iconographique) on compte quatre visions-théophanies : une vision à Isaïe (fol. 67^{v}), une autre à Ézéchiel (fol. 438^{v}), une vision à un époque inconnu (apparition de l'Ange-résurrection) (fol. 285) et Transfiguration (fol. 75). Sans décrire ces peintures, retenons simplement leur présence et surtout l'attention particulière dont elles furent l'objet de la part de l'ordonnateur du décor de ce monument impérial. Exception faite de la Transfiguration, qui offre une image du Christ, aucune de ces peintures ne rentre dans la catégorie des images autour desquelles iconodoules et iconoclastes avaient bâti leurs doctrines contradictoires. Car ils

ne parlaient – on s'en souvient – que des images du Christ, considérant comme impossibles *a priori* celles de Dieu en dehors de l'Incarnation, malgré toutes les figurations pré-iconoclastes des théophanies des prophètes. Nous venons de rappeler la façon dont ces visions bibliques furent « réhabilitées » par les derniers en date des défenseurs des images, sous les iconoclastes. Les miniatures du Paris grec 510 apportent un pendant iconographique à ces écrits, pendant que l'Église redevenue orthodoxe ne tarda pas à créer, en utilisant d'ailleurs, comme toujours, des modèles iconographiques pré-iconoclastes.

Cependant, de toutes les visions divines possibles, l'art qui s'épanouit progressivement après 843 donna naturellement la préférence à la vision de Dieu à travers le Logos incarné : les théophanies bibliques n'étaient que des rappels d'une phase antérieure dans ce qu'on pourrait appeler l'histoire des visions de Dieu. Depuis l'Incarnation, on était dans une période nouvelle qui faisait de tous les hommes des époptes de Dieu.

C'est ce qu'essaya de figurer l'illustrateur des *Sacra Parallela* de saint Jean Damascène, dans un manuscrit du IXe siècle, plus ou moins contemporain du Paris grec 510 (le Paris grec 923, fol. 40). Profitant d'une description, par saint Basile le Grand, d'un acte de contemplation de Dieu (sermon *De fide*, chap. I et début de II : Migne, *P. G.*, 31, 465). cité Par saint Jean Damascène dans ses *Sacra Parallela* (v. notre fig. 135), le peintre imagina un de ces hommes bénéficiaires de l'Incarnation et, au-dessus de lui, la théophanie. Ce qui est nouveau ici c'est le visionnaire, qui est un homme anonyme, car les yeux de n'importe quel homme se sont ouverts sur la vision de Dieu. Mais aussi le genre de la vision elle-même, qui ne correspond à aucune vision des prophètes et annonce, en revanche, la théophanie – à travers le Logos incarné –



135 : Sacra Parallela, ms. grec 923. Théophanie à un homme. Paris, Bibliothèque nationale.

qui est une caractéristique de l'âge de la Grâce. La théophanie que contemple l'homme anonyme est encore bien au-dessus de lui, dans les cieux, mais il y voit, côte à côte, dans l'auréole lumineuse des visions théophaniques de la Bible, Dieu le Père, mais aussi le Fils qui quitte le Père pour descendre sur terre. La vision du Père – vieillard aux cheveux blancs – dérive de la théophanie

de l'Ancien des Jours par Daniel. Mais accompagnée de l'image du Christ, elle désigne aussi Dieu en son éternité et son ubiquité, tandis que le Logos qui s'en sépare a déjà pris les traits de sa propre incarnation : c'est le Christ qui descendra sur terre, et que l'homme qui contemple la théophanie n'a plus aucune peine à voir, grâce à la nature humaine que le Logos a faite sienne, et sans qu'on ait eu à l'éclairer – comme Dieu au ciel – par les rayons immatériels des théophanies-visions. Cette peinture extraordinaire du Paris grec 923 montre ainsi, côte à côte, en les distinguant iconographiquement, une théophanie momentanée et exceptionnelle, telle que les prophètes en ont connu dans le passé, et la théophanie nouvelle, qui est à la portée de tous et toujours, depuis l'Incarnation, théophanie qui coïncide avec la faculté étendue à tous les hommes de contempler le Logos incarné et toute image du Christ. La peinture remarquable du Paris grec 923 pourrait servir de symbole : elle prétend représenter ce qui, pour les orthodoxes, était l'enjeu de leur lutte contre les iconoclastes : la communion avec Dieu par la contemplation de l'image du Christ, mise à la portée de chacun.

Cet état des choses nouveau, selon les orthodoxes, a commencé au moment où l'Incarnation fut consommée. On comprend dès lors pourquoi le thème de la Vierge avec l'Enfant a reçu une importance toute particulière dans l'œuvre iconographique de la première période post-iconoclaste. Si l'image du Christ-roi y fut cultivée, comme nous venons de le voir, on peut en dire autant de celle de la Théotocos, et certes rien n'est plus normal que le succès de ces deux sujets primordiaux de l'iconographie chrétienne. Mais les nuances apportées soit à l'iconographie soit à l'usage qu'on faisait de ces figurations permettent de distinguer les intentions plus parti-

culières des Byzantins de ce temps, et c'est cela qu'il s'agit de relever. Nous venons de le tenter pour le Christ.

Voici maintenant quelques considérations symétriques sur les images de la Vierge, telles qu'on les trouve au lendemain du Triomphe de l'Orthodoxie, à Constantinople et dans l'entourage immédiat des empereurs et des patriarches. Pas plus que pour le Christ, on n'y inventa alors apparemment de types iconographiques nouveaux. Mais en renouvelant les figurations de certains types pré-iconoclastes plutôt que d'autres et en les interprétant, en précisant les fonctions religieuses de ces images, on manifesta des tendances qui me paraissent caractéristiques pour l'époque.

Dès le règne de Michel III, empereur et patriarche se mirent sous la protection de l'image de la Vierge, soit en reproduisant les traits d'une icône miraculeuse retrouvée après la tourmente iconoclaste, soit en montrant la Théotocos en souveraine céleste trônant avec l'Enfant sur ses genoux. Parallèlement, mais loin du Palais et du Patriarcat, ce qu'on mettait en relief, c'est le thème de l'Incarnation qui virtuellement est inclus dans chaque image de la Théotocos, mais qu'on pouvait mettre en valeur, et c'est ce qu'on fit effectivement : en figurant l'Incarnation, on évoquait ainsi la cause initiale de toute imagerie chrétienne, selon les orthodoxes byzantins.

Sous le règne de Michel III, la Vierge trônant avec l'Enfant nous est attestée deux fois (et peut-être même trois fois : v. *infra*, p. 478), dans l'abside de Sainte-Sophie où une mosaïque la montre également, escortée de deux archanges (pl. 117, 118 et p. 526), et au-dessus de l'entrée de la salle palatine du Chrysotriclinos où elle apparaissait sur une mosaïque qui n'existe plus (cf. p. 483). Nous sommes arrivés à dater la première de ces mosaïques des années 843-855, et la seconde de 856-866. Les deux remontent à la période la plus ancienne

dans l'histoire de la réinstallation des images sacrées sur les monuments publics, et elles sont contemporaines de la restauration de l'image du Christ au-dessus de la Porte de Bronze du palais, et des premières effigies du Christ sur le revers des monnaies de Michel III : comme ces effigies monétaires, l'une des mosaïques de la Vierge trônant (à Sainte-Sophie) est antérieure au retrait de l'impératrice Théodora (856) et l'autre lui est postérieure (Chrysotriclinos). Il est possible, en outre, que l'un des types iconographiques de la Vierge sur les sceaux du patriarche Photios reflète cette même image (fig. 116). L'attitude de la Mère et de l'Enfant est la même, mais on n'en aura jamais la certitude, étant donné que le sceau ne reproduit que le haut du corps des deux personnages ; le trône ne saurait donc y apparaître.

L'une de ces mosaïques, semblables quant à l'iconographie de la Théotocos, se trouvait donc à la Grande Église et l'autre dans la salle d'audience du palais voisin. Le parallélisme apparaît avec plus de netteté encore si l'on se rappelle que, au Chrysotriclinos, le trône de la Vierge faisait face au trône du Christ, la première de ces images étant fixée au-dessus de l'entrée de la salle (en déclarant que cette Vierge était elle-même une Θεία πύλη ou porte sacrée, l'auteur de l'épigramme faisait une allusion certaine à l'Incarnation – thème de toutes les Théotocos de l'abside des églises) et l'autre au-dessus du siège de l'empereur, en face de l'entrée (dans une abside ?). Car, à Sainte-Sophie aussi, à l'entrée et dans l'abside du fond, on trouve des mosaïques du IXe siècle, qui, l'une figure la Vierge trônant, et l'autre le Christ trônant. Seulement, l'ordre étant interverti, le trône de la Théotocos est dressé dans l'abside du fond et celui du Christ, avec l'empereur à ses pieds, au-dessus de la porte. Ce rapprochement n'implique pas nécessairement que les deux mosaïques de Sainte-Sophie soient contemporaines, et

personnellement je m'en tiens à l'attribution habituelle du tympan d'entrée à Léon VI (donc après 886, v. *supra*, p. 459), tandis que l'abside daterait des années 843-855. Mais, exécutées à quelques décennies de distance, les deux mosaïques ont pu parfaitement obéir au même dispositif général, qui, sous Michel III (après 856 et avant 867), avait été appliqué à la décoration du Chrysotriclinos, en y mettant déjà en parallèle la Majesté du Christ, Roi des rois, et la Majesté de la Théotocos-instrument de l'Incarnation.

Dans ces deux mosaïques – à Sainte-Sophie et au Chrysotriclinos – (la première antérieure à la seconde) les restaurateurs impériaux des images mettaient l'accent, très nettement, sur la souveraineté de la Théotocos. Ils faisaient en somme le même usage de cette figuration de la Vierge trônant que les mosaïcistes ravennates du temps de Justinien Ier lorsque, à Saint-Apollinaire-le-Nouveau, ils mettaient en balance, l'une en face de l'autre, les images du Christ trônant et de la Vierge avec l'Enfant trônant, l'un et l'autre faisant figure de souverains célestes et recevant à ce titre l'hommage des saints.

Mais Michel III remit en circulation également un autre type iconographique de la Théotocos qui, cette fois, devait non pas figurer la souveraineté céleste de la Mère de Dieu, mais servir d'image protectrice. Après la réapparition de la célèbre icône miraculeuse de la Théotocos dite l'Odigitria qui fut dissimulée pendant la tourmente iconoclaste, Michel III s'empressa de lui élever une nouvelle église-écrin. C'est devant l'Odigitria, dans ce sanctuaire nouveau, que le césar Bardas alla se prosterner avant sa campagne victorieuse contre les Arabes. Dès cette époque par conséquent cette icône a servi d'image protectrice des souverains et de leurs généraux, mais aussi de la capitale byzantine et de ses habitants. Michel III lui manifesta un attachement particulier en la faisant

graver au revers de ses sceaux personnels (fig. 31). En un sens, il reprenait ainsi un usage ancien car – on s'en souvient – de Maurice à Constantin IV (et peut-être jusqu'aux empereurs iconoclastes) plusieurs basileis des VIe et VIIe siècles avaient déjà marqué leurs sceaux de l'image de la Vierge (fig. 14, 15, 16). Et naturellement la signification de cette image alors avait été la même que sous Michel III : l'empereur appelait sur lui la protection de la Vierge qu'il figurait. Mais à cette époque pré-iconoclaste, le type iconographique que les empereurs reproduisaient était différent. Il dérivait de la Niké porteuse du bouclier protecteur (cf. p. 67) et montrait la Vierge debout portant devant elle, sur un disque-bouclier, l'image d'Emmanuel qui assurait la victoire. Ce type que, au Moyen Âge, on appelait la « Nicopéa », ne réapparaît pas sur les sceaux de Michel III ; il y est remplacé, dans la même fonction apotropaïque et triomphale, par la Théotocos Odigitria. La redécouverte de l'icône de l'Odigitria et la dévotion que lui témoigne l'empereur Michel III sont probablement à l'origine de ce choix. Nous sommes sûrs en tout cas que son succès s'étendit immédiatement. Le patriarche Photios, qui semble avoir procédé lui-même à la consécration de la nouvelle église de l'Odigitria, la fait représenter, lui aussi, sur quelques-uns de ses sceaux (fig. 117). On vient de rappeler que sur d'autres la Vierge et l'Enfant apparaissent de face, en composition frontale, qui pourrait s'inspirer de la mosaïque absidiale de Sainte-Sophie ; étant donné que nous datons cette mosaïque des années 843-855, les sceaux de Photios avec la Vierge frontale pourraient être antérieurs aux sceaux du même patriarche avec l'Odigitria (ces derniers ont plus de chances de ne pas se placer avant l'inauguration de l'église de l'Odigitria). Une copie de l'Odigitria – dont nous ignorons l'emplacement exact et la technique (peinture ?

mosaïque ?) – a été confectionnée pour Sainte-Sophie où, en 867, Photios prononça un sermon le jour de sa consécration (v. texte p. 496). Enfin, nous avons noté les reproductions des deux types de la Théotocos que nous venons d'évoquer, dans les psautiers qui semblent avoir été illustrés, sous Photios, à la patriarchie de Constantinople (fig. 97, 127, 128, 133).

Tout compte fait, sous le règne du premier empereur orthodoxe, après l'iconoclasme, le souverain lui-même et sa mère Théodora, ainsi que le patriarche Photios, font revivre deux types essentiels de l'iconographie de la Vierge et s'attachent personnellement à la multiplication de ces images qui retrouvent les fonctions que certaines figurations de la Théotocos avaient connues déjà, autrefois, dans l'entourage de la Cour. C'est la Théotocos trônant et l'Odigitria qui ont la préférence des autorités de l'État et de l'Église, pendant le règne de Michel III.

Loin de la Cour, les évêques de Salonique et de Nicée qui, eux aussi, avaient à replacer des images religieuses sur les murs et les voûtes de leurs cathédrales, après 843, commençaient également par l'abside. La croix qu'ils y trouvaient, à l'issue de la période iconoclaste, allait disparaître pour céder la place à la Vierge avec l'Enfant : le premier soin de ces prélats iconodoules était donc de faire valoir – par l'image de la Théotocos – le dogme de l'Incarnation, et il est probable qu'en cela ils suivaient l'exemple des empereurs et des patriarches, leurs contemporains. Ces modèles probables se reflètent jusqu'en iconographie : ainsi, dans l'abside de Sainte-Sophie de Salonique, la Vierge trône, l'Enfant sur ses genoux, comme dans l'abside de Sainte-Sophie de Constantinople. C'est l'art seulement – plus provincial à Salonique – qui distingue ces deux répliques du même thème. Il est vrai que le mosaïciste de Salonique omet les gardes angéliques de la Théotocos qu'on voit à Sainte-

Sophie de Constantinople. Il se pourrait cependant que ceux-ci – qui sont en dehors de l'abside, sur l'arc du chœur – aient été imaginés non pas comme des gardes de la Vierge souveraine, mais d'une façon indépendante, comme les chefs de file des anges du ciel (cf. Saint-Apollinaire in Classe). C'est ce qu'on constate sûrement à Nicée : dans la voûte du chœur, devant l'abside (comme à Sainte-Sophie de Constantinople) quatre anges se tiennent, gravement. Au lieu des deux archanges, ce sont les représentants d'autres « ordres » de la hiérarchie angélique : dominations, pouvoirs, commandements, puissances. Autre détail qui précise les intentions de l'ordonnateur de la mosaïque du chœur, mieux qu'à Sainte-Sophie de Constantinople : au-dessus des anges, plane le Trône de Dieu sur lequel sont posés les insignes du Christ, l'Évangile et la croix. L'inscription à côté montre que l'inspiration plus immédiate venait ici du psaume 102 (103), 19-20. Les anges contemplent et glorifient le Trône de Dieu, symbole de son royaume ; et c'est sans doute pour faire valoir la souveraineté du Roi céleste que de tous les anges possibles on n'y a retenu que les quatre « ordres » qui par leurs noms évoquent la force : dominations, pouvoirs, commandements, puissances.

Or, tandis que les anges depuis l'éternité contemplent et glorifient le trône céleste, c'est l'Incarnation qui a ouvert les yeux aux hommes en leur permettant, depuis lors, de se joindre aux anges. Chaque image de la Vierge avec l'Enfant, dans l'abside, aurait pu servir à cette démonstration du passage des anges aux hommes, depuis l'Incarnation. Et la mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople est certainement du nombre. Mais c'est à Nicée que l'idée est particulièrement explicite, parce qu'un certain développement du thème des anges époptes au ciel et une légende auprès de la Vierge de l'abside ne laissent pas de place au doute quant aux

intentions du mosaïciste. La légende, dont nous reproduisons plus bas (p. 524) le texte grec, proclame : « tu l'as conçu avant le temps ». Ces paroles mettent l'accent sur le début de l'œuvre de l'Incarnation, et elles ne sauraient être séparées des trois rayons qui sortent d'un segment de ciel, celui du milieu prenant naissance à une Main de Dieu, pour descendre sur la Théotocos. La mosaïque représentait la Trinité, et la procession du Fils de la Main du Père. Par l'inscription qui, en demi-cercle, entoure la Main de Dieu et domine l'image absidiale tout entière, elle proclame la naissance du Logos « avant le temps », et elle rappelle ainsi évidemment les origines célestes et divines de l'Enfant porté par la Vierge.

Avant sa destruction malheureuse, c'était sans doute la mosaïque byzantine où les intentions d'exprimer de hautes pensées théologiques se laissaient déchiffrer avec le plus de netteté. Il s'agit certes d'un dogme central du christianisme, mais qui était aussi le dogme autour duquel les ennemis des iconoclastes du IXe siècle groupaient leur doctrine. L'influence directe de celle-ci sur le choix de cette image absidiale de l'Incarnation est d'autant plus probable que les paroles de la légende, sur la mosaïque, reproduisaient les premiers mots d'une hymne chantée à l'office du Dimanche de l'Orthodoxie.

Étant donné le rôle éminent que la doctrine des iconodoules, au IXe siècle, réservait à l'Incarnation et l'apparition de toutes les images de la Théotocos, immédiatement après le Triomphe de l'Orthodoxie, dans les absides des cathédrales et des églises du Palais, et sur les sceaux des empereurs et des patriarches, il serait tentant d'attribuer à cette même époque la création du type iconographique de la Vierge qui figure l'Incarnation de la façon la plus directe. Je pense à la singulière image qui montre la Vierge les bras levés en orante, tandis que le Christ-Enfant apparaît en buste devant sa poitrine (type

dit « des Blachernes »). Sans avoir à élucider ici tous les problèmes de l'histoire de l'iconographie mariale que pose cette image, rappelons que les plus anciens exemples connus de cette figuration – sur des sceaux et des reliefs – ne remontent pas au-delà du IX[e] siècle, et il en est de même approximativement des images des anges (archanges) qui portent dans leurs mains un médaillon identique occupé par le buste du Christ-Enfant ou Emmanuel. Or, ces deux figurations, qui sont apparentées, devraient remonter, l'une et l'autre, à l'époque qui nous intéresse ici.

L'explication est plus simple, en ce qui concerne les anges, qui depuis une haute époque ont été figurés en ministres de Dieu et, pour cette raison, portant le « sceau » de leur Seigneur, le Christ : un disque marqué d'une croix. La croix y a été remplacée par un buste du Christ à l'époque où, sur les sceaux et médaillons des empereurs byzantins, on avait substitué à la croix une image du Christ-roi des régnants : le même Souverain a fait alors son apparition sur le sceau des anges également. Théoriquement, cette modification a dû se produire à une époque assez rapprochée de 843 ; mais nous ne l'enregistrons que sensiblement plus tard : la stéatite de Fiesole (XI[e] siècle) (fig. 123) en offre sans doute l'exemple le plus ancien. Ce décalage ne semble pas dû au hasard, et je ne serais pas loin de penser comme Kondakov (j'ignore sur quoi il se basait), qui avait écrit que l'icône dite la « Synaxe des archanges » (Michel ou Gabriel) (fig. 136) avait servi primitivement d'image-symbole du « Triomphe de l'Orthodoxie ». Il aurait pu invoquer ces paroles du grand défenseur des icônes, Théodore Stoudite (*Antirrheticus* III, 9, Migne, 99, 741) : « Le Christ est l'Archange du Grand Conseil de Dieu ; c'est pourquoi les anges le servent, lui étant soumis comme à leur Souverain (δεσπότη), pendant toute la



136 : Icône russe du XVIe siècle de l'école du maître de Dionysios. Réunion des archanges.

durée de son Incarnation. » Car c'est cela qui explique l'iconographie consacrée de la « Synaxe des archanges » : réunis en groupe, debout, ils tiennent à deux (ou à trois) un médaillon qui porte l'image d'un Christ-Enfant, l'Emmanuel ou Logos incarné. Iconographiquement, cela signifie : les subordonnés du Christ servent leur Seigneur en acclamant son portrait. Dans la version païenne, le thème des génies ailés qui, symétriquement, soutiennent ou portent, debout ou volant, une *imago clipeata* ou un bouclier votif, a été maintenu jusqu'à la

fin du VIe siècle sur les monnaies. Sa version chrétienne, avec anges à la place des victoires, et le monogramme du Christ, la croix ou le buste du Christ lui-même sur le bouclier, est fermement établie au VIe siècle, et ne disparaît plus. Rien de plus plausible, par conséquent, que sa reprise – pour figurer la « Synaxe des archanges » – au lendemain de la crise iconoclaste, lorsque précisément on a eu l'idée de définir iconographiquement les « homologètes » du Christ (les défenseurs des icônes) en leur mettant entre les mains – comme aux archanges de la « Synaxe » – la même *imago clipeata* du Christ, équivalente de son sceau impérial.

Une curieuse miniature de la fin du IXe ou du début du Xe siècle, dans un recueil de Sermons de saint Jean Chrysostome[131], nous fait connaître une autre version du thème de la Synaxe des anges autour d'une image du Christ, – version qui peut nous faire mieux comprendre, je crois, la signification profonde de l'image habituelle de la Synaxe angélique. Je pense à une illustration du sermon de saint Jean Chrysostome, sur la parabole des dix drachmes (Migne, *P. G.*, 61, 781 s.), où l'on voit, selon moi, autour du titre de l'homélie, d'une part, les neuf ordres angéliques, en trois triades distinctes, comme dans les *Dionysiaca* (certains anges portant des flambeaux), et d'autre part, au-delà du livre ouvert de l'Écriture, une *Terra* personnifiée supportant Adam, qui à son tour tient une lampe en argile du fond de laquelle surgit un buste du Christ-Enfant, et derrière sa tête la partie haute de la croix du crucifiement (avec double traverse). Le peintre a suivi le sermonnaire qui dit : le Christ est la Sagesse qui allume la lampe et, la posant sur le chandelier de la croix, porte le flambeau et conduit le monde entier à la piété. Toujours d'après l'auteur de l'homélie, l'argile de la lampe est le corps humain qu'accepte la Sagesse, la lumière qu'elle y allume est la divinité qui

éclaire ce corps humain, la croix servant de chandelier à cette lumière. On rejoint ainsi les pensées des théologiens orthodoxes du IXe siècle qui relevaient la présence du divin dans les images du corps humain du Christ. Et d'autre part, cette peinture montre clairement comment, à la faveur de cette lumière de la divinité que le corps humain retrouve en lui, grâce au flambeau allumé par le Christ-Sagesse et nouvel Adam (v. la *Terra et* Adam, sur la miniature), tout homme – tel la drachme égarée – rejoint les anges et leur faculté de contempler Dieu en permanence (autre thème cher aux orthodoxes de l'époque). Moins explicites théologiquement, parce que conçues selon la formule iconographique triomphale des génies porteurs de l'*imago clipeata* du Souverain, les images des *Synaxes* des archanges célèbrent probablement la même gloire du Christ : celle d'avoir permis aux humains d'apercevoir cette « lumière de la face du Seigneur [132] » que contemplent les archanges et que, sur ces images, ils mettent devant les yeux des hommes.

On imagine donc assez bien la création de cette iconographie de la « Synaxe des archanges » au IXe siècle, à l'issue de l'iconoclasme. C'est alors que fut composée l'homélie sur la « Synaxe des armées célestes » attribuée à Théodore Stoudite, où nous avions déjà relevé des passages suggestifs sur les anges et leur contemplation de Dieu ; c'est après 843 que les théologiens iconodoules et l'office liturgique du Dimanche de l'Orthodoxie ont évoqué le don des anges de contempler Dieu, que les hommes ont acquis depuis l'Incarnation et, par lui, le droit aux icônes ; enfin, c'est encore au IXe siècle, avant 883, année de sa mort, que l'hymnographe Joseph avait composé, pour l'inauguration d'une église de la Synaxe de Gabriel, un canon dans lequel il le glorifie, pour avoir « rapproché les peuples, assuré la victoire de l'orthodoxie et apaisé les schismes » :

allusion au rôle de Gabriel dans l'Annonciation, par laquelle commence l'histoire de l'Incarnation – événement décisif selon les iconodoules qui ont pu lui attribuer leur triomphe sur les iconoclastes (« schismes »).

C'est par analogie et à cause des doctrines des iconodoules du IXe siècle que j'attribuerais également aux décennies qui suivirent 843 la création de l'image de la Vierge dite « des Blachernes », celle où la Théotocos est représentée debout et de face, ses deux bras levés en prière et portant à la hauteur de la poitrine, *sans le toucher*, un médaillon qui renferme le buste de l'Enfant. Il s'agit par conséquent d'une image de la Vierge avec l'Enfant qui, à l'inverse de toutes les autres, ne saurait figurer aucune scène réelle. Car même les images, parfois anciennes (à Baouît et sur les sceaux impériaux des VIe et VIIe siècles), qui montraient la Vierge tenant une espèce de « bouclier » sur lequel est figuré le jeune Christ, imitent des images romaines de personnages porteurs effectifs du *clipeus* triomphal, avec un portrait. L'image « des Blachernes », elle, ne reflète aucune réalité possible, puisque le médaillon avec le buste du Christ n'est soutenu par aucune main ni aucun support ; il tient comme par miracle devant le manteau de la Vierge, à la hauteur de sa poitrine. On pourrait, certes, penser à ces images brodées ou tissées du souverain, que les impératrices et les hauts dignitaires portaient sur le *tavlion* de leur manteau, et que l'iconographie de certains saints, au XIIIe siècle, a adaptées à ses besoins, en montrant un buste du Christ sur le *tavlion* de ces personnages[133]. Mais sur tous les exemples connus de portraits de ce genre appliqués à un vêtement, son emplacement est toujours le même, et toujours un cadre le sépare du reste du costume, pour expliquer qu'il s'agît d'une image appliquée à un tissu. Or, on ne voit rien de tel sur les icônes de la Vierge « des Blachernes » : le petit

médaillon du Christ ne présente aucun lien matériel avec le manteau *(maphorion)* de la Vierge, et à ce titre il est comparable à des représentations toutes semblables d'un médaillon renfermant le buste du Christ ou de la Vierge que l'iconographie byzantine du Moyen Âge fixe sur le « buisson ardent » de Moïse, ou la toison de Gédéon, ou la ville de Sion, ou l'Arche de l'alliance, etc., pour dire que ces objets sont les symboles ou signes de la Vierge ou du Christ. Ces *imagines clipeatae* posées sur un objet ou sur une figure signifient la présence invisible du personnage qui apparaît sur le *clipeus*. Lorsque celui-ci est posé devant la poitrine d'une femme, il évoque l'enfant qu'elle porte dans son sein. Décisif à cet égard est le témoignage d'une miniature de la Bible du XIIe siècle (St Orner n° 1, fol. 125), qui montre Anne, mère de Samuel, avant la naissance de celui-ci, pour illustrer *I Rois* 1, où il est question de la conception de son enfant. Une autre image de l'Incarnation montre Sabaoth portant l'Agneau enfermé dans le même médaillon : miniature de la *Scivias*, XIIe siècle (*Mon Piot*, XIX. p. 148).

La même chose doit être vraie du médaillon du Christ-Enfant fixé devant la poitrine de la Vierge orante, dans les images dites « des Blachernes », et c'est pourquoi d'ailleurs elles ont reçu le nom de Vierge du « Signe » (*znamenie* = σημεῖον) en Russie médiévale[134]. Comme le dit Isaïe (7, 14), « Dieu vous donnera un signe (σημεῖον, *znamenie)* ; voici qu'une Vierge concevra et mettra au monde un fils, et on lui donnera le nom d'Emmanuel ». Étant donné que Matthieu (1, 23) et Luc (1, 31) font citer ces paroles par l'archange lors de l'Annonciation, le *signe* de la prophétie d'Isaïe a pu devenir image de la conception au moment de l'Annonciation.

La signification de ce *signe* est donc évidente, et nous la comprenons d'autant mieux qu'une certaine version de l'iconographie de l'Annonciation nous montre également l'Enfant au sein de Marie. Il y apparaît ainsi dès le moment exact où l'archange fait connaître la volonté de Dieu. Une icône du XIIe siècle montre l'Enfant – sans aucun cadre – à travers les vêtements, comme par transparence (en image monochrome) [135]. Sur une miniature du XIIIe siècle, un peintre rustique écarte les plis du vêtement, pour faire apparaître l'Enfant, dans le sein de sa Mère, mais cette fois dans une scène de la Visitation [136]. Le cas de l'Annonciation cependant est le plus intéressant, car cette iconographie particulière de l'Enfant y surprend le moment même de la conception – et par conséquent le moment où se réalise l'Incarnation. La Vierge dite « des Blachernes » pourrait d'autant plus facilement être interprétée comme une image de la conception (début de l'Incarnation), dérivée de la Vierge de l'Annonciation, que le geste de l'orante est l'un des mouvements que l'iconographie descriptive ancienne attribue à la Vierge [137], dans la scène de l'Annonciation (geste de prière qui signifie plus spécialement acceptation, et qui se fait au moment où descend la Grâce ; à comparer au geste du prêtre orthodoxe, pendant l'épiclèse). Les épithètes de πλατυτερα των ουρανων, χωρα των αχωρων expriment à leur façon cette même pensée : la Vierge devenue « plus large que les cieux », ou « demeure de celui qui est sans limites », dès le moment de la conception. Une fresque valaque du XVIe siècle précise ce que les Byzantins préféraient n'indiquer que par allusion (tout comme cette iconographie), en inscrivant : Vuplistenie = Incarnation [138].

Il s'agirait d'une formule iconographique plus explicite que d'autres, mais qui figurerait au fond le même moment décisif dans l'histoire providentielle que deux

mosaïques du IXe siècle que nous avons analysées plus haut : à Nicée, sous le rayon qui part de la Main de Dieu, la Vierge debout tient déjà l'Enfant engendré par le Père dès avant le siècle (v. légende), mais incarné depuis le moment de l'Annonciation ; à Constantinople, sur le tympan de la Porte Impériale de Sainte-Sophie, entre la Vierge en prière et l'archange, c'est déjà un Christ trônant mais qui – image de son Père (selon la révélation de Jean) – rappelle bien qu'il est celui qui fut conçu au moment de l'Annonciation. La Vierge « des Blachernes » sert à exprimer la même idée, mais avec la sobre plénitude d'un symbole parfait. Et si l'idée qu'elle exprime a été chère aux triomphateurs de 843, la part qu'ils ont pu avoir dans sa création paraît d'autant plus probable que le « signe » du Christ incarné qu'elle présente (tout comme celui que tiennent les archanges sur l'image de leur Synaxe (fig. 136) rejoint le « signe » des défenseurs de l'orthodoxie sur leurs portraits héroïsés, créés après le Triomphe de 843 : c'est le buste de Jésus sur un disque. Malheureusement, tout comme pour l'image de la « Synaxe des archanges », nous ne disposons d'aucun document, graphique ou écrit, qui attesterait la première apparition de la Vierge aux Blachernes, ou simplement sa présence *dès la deuxième moitié du IXe siècle*, et c'est pourquoi, si vraisemblable qu'il nous paraisse, le rapport entre ce type iconographique remarquable et l'œuvre des décennies qui suivirent le Triomphe de l'Orthodoxie ne saurait être considéré comme prouvé.

Les quelques mosaïques conservées de la Théotocos, que nous avons pu attribuer au IXe siècle, se trouvent dans le chœur des églises ; la Vierge avec l'Enfant en est l'image principale, et parfois unique. Il n'y a qu'à l'église de la Dormition de Nicée où, toujours dans le chœur, une autre vision divine vient se joindre à la vision de l'Enfant sur les bras de la Théotocos. On se souvient

qu'il s'agit d'anges en contemplation devant le Trône du Roi céleste. Or, on l'a dit plus haut, une vision de Dieu par les anges avait un sens spécial pour les orthodoxes du IX[e] siècle : elle annonçait la vision de Dieu par les simples mortels, que l'Incarnation accordait à tous les hommes. Autrement dit, elle introduisait à l'image voisine de la Théotocos, qui est dans l'abside.

Dans une autre église aussi, où nous avions relevé une Vierge trônant du IX[e] siècle, une grande image de la contemplation de Dieu complète la mosaïque absidiale de la Théotocos. Mais, à Sainte-Sophie de Salonique, il s'agit d'une Ascension (cf. p. 528), c'est-à-dire d'une théophanie contemporaine de l'Incarnation (fig. 100 et s.). On se rappelle toutefois que les images du Christ dans l'Ascension et la Transfiguration se placent en dehors des figurations habituelles de Jésus, Logos incarné, parce que les artistes y laissent apercevoir le Christ de la seconde venue. Ces scènes s'assimilent ainsi – quant à la forme également – aux visions bibliques de Dieu, les apôtres étant cette fois les époptes momentanés de la gloire de Dieu, comme les prophètes le furent autrefois, et les trois disciples, le jour de la Transfiguration.

D'ailleurs, un manuscrit de 880 environ, illustré à Constantinople, le Paris grec 510, atteste, on l'a dit (p. 472), l'essor des images des visions divines, dans l'art de cette période. Dans l'entourage des empereurs, à la fin du IX[e] siècle, les thèmes des théophanies-visions étaient donc à l'honneur, et cela ne nous surprend point, lorsque nous pensons à l'intérêt que leur accordaient les théologiens orthodoxes qui triomphèrent en 843, et les offices du Dimanche de l'Orthodoxie.

La grande Ascension de la coupole de Sainte-Sophie, à Salonique (fig. 100 et s.) pourrait bien se réclamer de

ce même mouvement d'idées et cela ajouterait un argument en faveur de son attribution au IXe siècle. C'est bien à Sainte-Sophie de Salonique en tout cas que pour la première fois (parmi les églises conservées ou décrites) l'Ascension apparaît dans la calotte d'une coupole : comme le Christ de majesté, elle avait été représentée jusque-là dans l'abside, et c'est probablement à la même époque – celle qui nous occupe – que le Pantocrator et l'Ascension simultanément ont quitté l'abside des églises byzantines pour monter dans la coupole. La raison de ce transfert est certaine pour le Pantocrator : comme nous l'avons rappelé plus haut, il est venu s'installer dans la coupole parce que cet emplacement correspondait au « ciel » dans l'église byzantine de type cubique qui se répandit après la crise iconoclaste. L'Ascension, qui montre simultanément le Christ élevé au ciel et les apôtres sur terre, s'adapte moins bien à la topographie symbolique de ces églises : car si le Christ élevé au ciel est à sa place dans la coupole (ciel), les apôtres auraient dû se montrer sur les voûtes ou les murs de la nef (terre).

Il est probable que cette incompatibilité explique la rareté des Ascensions dans les coupoles byzantines : étant donné la date de celle de Salonique, il s'agirait peut-être d'une formule « de transition » à laquelle presque aussitôt on préféra la figure du Pantocrator seul. L'hypothèse me paraît valable parce qu'elle est conforme à l'évolution des scènes des Théophanies-visions [139], que nous avons étudiées autrefois dans notre ouvrage sur le *Martyrium*, II : à l'époque ancienne, avant les iconoclastes, ces visions montraient toujours Dieu et le ou les visionnaires ; tandis que plus tard, sans que ce soit exclusif, les époptes sont généralement omis, et l'image ne montre que le Dieu de la vision. Ainsi dans les absides de Baouît, sous la figure du Christ de l'Ascension, apparaissent les apôtres tandis que les images médiévales, dans les absides

(p. ex. à Gueurémé, Toqale, etc., en Cappadoce), et surtout dans les coupoles, se contentent de figurer le Christ trônant, avec ou sans « gloire », en omettant les apôtres. La coupole de Salonique maintient encore les deux : la vision et les visionnaires, et c'est un trait d'archaïsme qui cependant étonne peu dans une œuvre qui suit de près la fin de la crise iconoclaste [140]. Mais cette reprise d'une image complète d'une vision théophanique mérite d'être relevée plus particulièrement parce qu'à l'issue de l'iconoclasme on pouvait avoir des raisons spéciales d'insister sur les apparitions de Dieu. Étant donné que le Christ de l'Ascension figure non pas le Christ « évangélique », mais bien celui de la Seconde Venue, l'Ascension qu'on représentait rejoignait les visions théophaniques des prophètes, celles qu'évoquaient – à côté de la contemplation de Dieu par les anges – les défenseurs des images au début du IXe siècle.

Dossier archéologique

Sermon du patriarche Photios prononcé lors de la consécration d'une église de la Vierge, fondée par l'empereur Michel III, dans le palais

...ναὸς παρθενικὸς ἐπὶ γῆς ἐγκαινίζεται σήμερον, καὶ τῆς θεομήτορος... ἐπάξιον οἰκητήριον βασιλικῆς μεγαλοπρεπείας ἔργον... ναὸς, ἐν μέσοις αὐτοῖς ἀνακτόροις, ἀνάκτορον ἄλλο θεῖον καὶ σεβάσμιον. ἀνιστάμενος, καὶ τῇ πρὸς αὐτὸ παραβολῇ καὶ συγκρίσει ἰδιωτικὰς οἰκίας ἀποφαίνων τὰ ἀνάκτορα, μᾶλλον δὲ τῷ οἰκείῳ κάλλει καὶ τῇ ἐνούσῃ λαμπρότητι καὶ ταῦτα περιαστράπτων καὶ φαιδρύνων καὶ πολὺ παρασκευάζων τοῦ προτέρου κόσμου σεμνότερα.

Principaux passages qui concernent notre étude :

On entre dans la nef ὡς ἐις αὐτὸν γὰρ τὸν οὐρανόν... Parements ἐις ζῴων μορφὰς καὶ σκημάτων

ἄλλας ᾿ιδέας ταῖς πολυμόρφοις ψηφῖσι διαμορφωθεῖσα.

..Ἐπ αὐτῆς γὰρ τῆς ὀροφῆς ἀνδρείκελος εἰκὼν μορφὴν φέρουσα τοῦ Χριστοῦ πολυάνθέσι ψηφῖδσιν ἐγγέγραπται · εἴποις ἂν αὐτὸν τὴν γῆν ἐφορᾶν καὶ τὴν περὶ ταύτης διανοεῖσθαι διακόσμησίν τε καὶ κυβέρνησιν· οὕτως ἀκριβῶς ὁ γραφεὺς καὶ τοῖς σχήμασι καὶ τοῖς χρώμασι τὴν τοῦ δημιουργοῦ περὶ ἡμᾶς κηδεμονίαν ἐπίπνους γὲγονεν ἐντυπώσασθαι. τοῖς δὲ περὶ αὐτῆ τῆ ὀροφῆ τοῦ ἡμισφαιρίου τμήμασιν ἐγκύκλοις πληθὺς ἀγγέλων τῷ κοινῷ δεσπότη δορυφοροῦντες διαμεμόρφωνται. ἡ δ' ἀπὸ τοῦ θυσιαστηρίου ἀνεγειρομένη ἀψὶς τῆ μορῆ τῆς παρθένου περιαστράπτεται. τὰς ἀχράντους χεῖρας ὑπὲρ ἡμῶν ἐξαπλούσης, καὶ πραττομένης τῷ βασιλεῖ τὴν σωτηρίαν καὶ τὰ κατ' ἐχθρῶν ἀνδραγαθήματα. χορὸς δὲ ἀποστόλων καὶ μαρτύρων, καὶ δὴ καὶ προφητῶν καὶ πατριαρχῶν, ὅλον πληροῦντες ταῖς εἰκόσι τὸ τέμενος ἐξωραΐζουσιν · ὧν ὁ μὲν καὶ σιγῶν, δι' ὧν πάλαι ἀνεφθέγξατο, βοᾷ ὡς ἀγαπητὰ τὰ σκηνώματά σου, κύριε τῶν δυνάμεων· ἐπιποθεῖ καὶ ἐκλείπει ἡ ψυχή μου εἰς τὰς αὐλὰς τοῦ κυθίου. ὁ δέ, ὡς θαυμαστὸς ὁ τόπος οὗτος. οὐκ ἔστι τοῦτο, ἀλλ' ἤ οἶκος θεοῦ. ἐπιφωνεῖ δέ τις ἴσως καὶ τῶν οὐκ ἡμετέρων οὐδ' ἐγγεγραμμένων, καὶ ἄκων ἐπιθειάζων τὰ ἡμέτερα, ὡς καλοί σου οἱ οἶκοι, Ἰακώϐ, αἱ σκηναί σου, Ἰσραὴλ, ὡσεὶ παράδεισοι ἐπι ποταμούς, καὶ ὡς αἱ σκηναὶ ἃς ἔπηξεν ὁ κύριος καὶ οὐκ ἄνθρωπος.

Le sermonnaire évoque ensuite le tabernacle de Moïse et le temple de Salomon, pour leur comparer la nouvelle église érigée par l'empereur. Cette église les dépasse, comme un objet réel est supérieur à son ombre ou à son « type » (ἀλλ ὅσον σκιὰ καὶ τύπος ἀληθείας καὶ πραγμάτων αὐτῶν ὑποϐεϐηκε, τοσοῦτον ἐκεῖνα τοῦ νῦν ἐξοικοδομηθέντος ναοῦ : ce sont les termes mêmes – σκιὰ καὶ τύπος – que le 34e Canon du Concile Quinisexte applique aux images symboliques de l'Ancien Testament opposées à celle du Christ ; v. toutefois la suite). Cependant cette supériorité, dit Photios, est due non pas à la supériorité de la Grâce et du Saint-Esprit sur la Loi et l'Écriture, mais à la beauté et la perfection de l'art de l'église.

(d'après *Corpus scriptorum historiae byzantinae.* Tome consacré à Georgius Codinus. Bonn, 1843, p. 194-202, passages reproduits, p. 196 et suiv.). Il a été communé-

ment admis que ce sermon avait été prononcé à l'inauguration de la « Nouvelle Église » de Basile I[er], c'est-à-dire entre 877 et 886, période pendant laquelle Basile I[er] fut proclamé empereur et Photios patriarche. Mais une étude récente, par R. Jenkins et C. Mango, in *Dumburton Oaks Papers*, 9-10, 1956, nous apprend que cette datation reposait sur une erreur, le titre du sermon qui nomme la « Nea » de Basile I[er] n'étant pas primitif. Les auteurs de l'article nous font observer avec raison que, prononcé en présence d'un césar, le sermon a dû être composé par Photios pendant son premier règne, soit entre 858 et 865, car le césar en question ne pouvait être que Bardas († 865). Ce qui signifie que l'église au décor de laquelle Photios consacre une partie de son discours d'inauguration avait été construite sous Michel III. Étant donné qu'il s'agit d'une fondation importante et d'une église dédiée à la Vierge (et non pas à plusieurs saints comme la « Nea »), on pourrait penser à l'église de la Vierge dite τῶν Ὁδηγῶν qui renferma la fameuse icône miraculeuse de la Théotocos appelée « Odigitria ». La construction de ce sanctuaire était attribuée à Michel III (un modeste oratoire qui remontait au V[e] siècle aurait abrité jusque-là la fameuse icône apportée de Palestine par les soins de l'impératrice Eudoxie), et c'est là, d'autre part, que le césar Bardas se rendit avant de partir pour sa dernière campagne militaire, en 865 (Theoph. Contin., Bonn 204 ; Genesius, Bonn 103 ; Cedrenus, Bonn II, 179). L'église des Ὁδηγῶν se trouvait sinon dans le palais, au moins dans son voisinage immédiat, et Photios a pu donc l'associer aux églises palatines. Enfin, Photios lui-même et Michel III ont fait graver la Vierge Odigitria sur quelques-uns de leurs sceaux (fig. 31, 117), probablement vers l'époque de l'inauguration de cette église. On comprend que le premier empereur iconodoule ait pu élever un beau sanctuaire destiné précisément à conserver dignement une icône célèbre

échappée à la fureur des iconoclastes (elle aurait été emmurée, au couvent du Pantocrator). Clavijo, au XVe siècle, vit encore des mosaïques dans l'église de l'Odigitria.

Dans leur étude (v. ci-dessus), MM. Jenkins et Mango proposent d'identifier comme N.-D. du Phare l'église inaugurée par Photios. Mais cette hypothèse me paraît moins satisfaisante que la mienne. Certes, le sanctuaire de la Vierge du Phare se trouvait sûrement à l'intérieur du palais (de l'église inaugurée par Photios il est dit qu'elle était à l'intérieur du palais), tandis que l'église de l'Odigitria ne pourrait qu'être assimilée aux sanctuaires du palais (comme nous le supposons), étant donné son emplacement dans le voisinage immédiat du palais. Mais en admettant même qu'Ebersolt n'ait pu attribuer la fondation de N.-D. du Phare à Constantin Copronyme qu'à la faveur d'un contresens (dans sa traduction des chroniqueurs byzantins Syméon Mag. 681 = Léon Gram, 248-249, Georg. Monach. 835 Bonn, Georg. Monach. contin. éd. Istrin, II, 15), on se heurte à une difficulté majeure : les mosaïques décrites par Photios ne sont pas les mêmes que celles que, au XIIIe siècle, Nicolas Mésaritès allait connaître et décrire à N.-D. du Pharos. MM. Jenkis et Mango croient pouvoir écarter cette difficulté en faisant observer que le cycle évangélique de l'église du Pharos était trop compliqué pour une décoration du IXe siècle, et que par conséquent les mosaïques décrites par Mésaritès étaient sûrement postérieures à Photios : le patriarche du IXe siècle aurait connu un premier cycle de mosaïques, et Mésaritès un autre qui, dans l'intervalle, aurait remplacé le premier. Mais cet argument est sujet à caution, car nous savons par un sermon de Léon VI (v. *infra*, p. 499) que vers 900 les décorations d'églises constantinopolitaines pouvaient parfaitement réunir des cycles de scènes évangéliques aussi nombreuses et variées que les mosaïques de N.-D. du Phare, d'après Mésaritès. Étant donné l'extrême

rareté des cas de remplacement d'un cycle de mosaïques par un autre, dans la même église byzantine (je n'en connais aucun où il s'agirait d'une décoration *remplaçant* une autre), il est plus sage d'admettre que les mosaïques de N.-D. du Phare vues par Mésaritès remontaient effectivement au règne du fondateur de ce sanctuaire, Michel III, tandis que la décoration décrite par Photios se trouvait dans une autre église (que pour les raisons ci-dessus je propose d'identifier comme N.-D. Odigitria). Voir : J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance.* Paris, 1921, 2e éd., 1951, p. 69-70 et B. Janin, *Les églises et les monastères* (de Constantinople). Paris, 1953, p. 208 et *sq.*

Sermon prononcé par le patriarche Photios à Sainte-Sophie lors de l'inauguration d'une image de la Vierge avec l'Enfant

Nous n'en reproduisons que le passage qui décrit l'image de la Théotocos.

Παρθένος μήτηρ, ἁγναῖς ἀγκάλαις τὸν κοινὸν φέρουσα πλάστην εἰς κοινὴν τοῦ γένους σωτηρίαν ως βρεφος ανακλινομενον. το μεγα τουτο καὶ αφραστον της οικονομιας μυστηριον... Ὑπόκρισις ἄρα τῆς ἄνωθεν ἐπιπνοίας ἡ ζωγράφου τέχνη οὕτως ἀκριβῶς εἰς φύσιν τὴν μίμησιν ἔστηκε. Καὶ γὰρ οἱονεὶ τῇ μὲν στοργῇ τῶν σπλάγχνων τὴν ὄψιν πρὸς το τεχθὲν συμπαθῶς ἐπιστρέφουσα, οἷα δὲ τῷ απαθεῖ καὶ ὑπερφυεῖ τοῦ τόκου εἰς ἄσχετον ἅμα καὶ ἀτάραχον ἁρμοζομένη κατάστημα διαθέσεως παραπλησίως φέρει τὸ ὄμμα σχηματιζόμενον.

(d'après Photios, *Orationes et hamiliae,* etc., éd. S. d'Aristarchi, Constantinople, 1900, II, p. 299).

Deux remarques s'imposent : I) l'image décrite par Photios figurait la Théotocos debout, avec l'Enfant dans ses bras, et la tête tournée vers l'Enfant. C'est le type iconographique de l'Odigitria, le même qui apparaît sur un sceau de l'empereur Michel III (cf. p. 505) et sur l'un des sceaux du patriarche Photios (cf p. 508), 2) le texte du sermon ne donne aucune indication sur l'emplacement de cette image,

ni sur son caractère et sa technique (mosaïque ? peinture portative ?). Rien ne nous autorise donc à imaginer que cette image de la Théotocos était une mosaïque dans l'abside de Sainte-Sophie, comme on l'a fait récemment (Mango, in Byz. *Zat*, 47, 1954, p. 397 et s.). S. Der Nersessian (in *Actes du VIe Congrès des Études byzantines,* Paris, 1948, II, p. 316) a déjà exprimé le même doute. Pour être « devant vos yeux », cette image pouvait être dans n'importe quel arc de la nef, ou fixée devant le chœur. Aussi toutes les conclusions qu'on a pensé pouvoir tirer de cette identification, sur la date de la première mosaïque absidiale et sur le peintre qui en fut l'auteur (impossibilité de l'identifier avec le moine saint Lazare), tombent d'elles-mêmes.

Épigramme sur une mosaïque au Chrysotriclinos du palais impérial

Ἔλαμψεν ἀκτὶς τῆς ἀληθείας πάλιν,
καὶ τὰς κόρας ἤμβλυνε τῶν ψευδηγόρων.
ηὔξησεν εὐσέβεια, πέπτωκε πλάνη,
καὶ πίστις ἀνθεῖ καὶ πλατύνεταὶ χάρις.
ἰδοὺ γὰρ αὖθις Χριστὸς εἰκονισμένος
λάμπε πρὸς ὕψος τῆς καθέδρας τοῦ κράτους,
καὶ τὰς σκοτεινὰς αἱρέσεις ἀνατρέπι.
τῆς εἰσόδου δ' ὕπερθεν, ὡς θεία πύλη,
στηλογραφεῖται καὶ φύλαξ ἡ Παρθένος,
ἄναξ δὲ καὶ πρόεδρος ὡς πλανοτρόποι
σὺν τοῖς συνεργοῖς ἱστοροῦνται πλησίον.
κύκλω δὲ παντὸς οἷα φρουροὶ τοῦ δόμου,
νόες, μαθηταί, μάρτυρες, θυηπόλοι,
ὅθεν καλοῦμεν χριστοτρίκλινον νέον,
τὸν πρὶν λαχόντα κλήσεως χρυσωνύμον,
ὡς τὸν θρόνον ἔχοντα Χριστοῦ κυρίου,
Χριστοῦ δὲ μητρὸς, χριστοκηρύκων τύπους,
καὶ τοῦ σοφουργοῦ Μιχαὴλ τὴν εἰκόνα.

D'après *Anthologie grecque*, éd. P. Waltz, Paris, 1928, I, p. 41. Cf. *Anthologie Palatine I*, 106, éd. Londres-New York, 1927, p. 45-46. L'épigramme I, 107 évoque brièvement l'image du Christ au Chrysotriclinos, restaurée par Michel III (*ibid.*, p. 46).

Il y a bien des chances que la décoration que décrivent ces épigrammes date des années 856 (date à laquelle, écartant sa mère Théodora, Michel III commence à régner seul) à 867 (date de son assassinat). On lit, à la fin de l'épigramme, que Michel III y avait son portrait en tant que « sage créateur » de ce décor. Si Théodora avait été encore au pouvoir (843-856), elle aurait été nommée et représentée à côté de Michel.

Sur cette épigramme et les mosaïques du IXe siècle : S. Der Nersessian, *Le décor des églises du XIe siècle*, in *Actes du VIe Congrès Int. des Études byzantines*, Paris, 1948, II, p. 315-320.

Peintures de polémique anti-ignatienne par Grégoire Asbestas

Περιεῖχε δὲ τὸ ἓν πράξεις ἑπτὰ συνοδιακὰς, τὰς μηδέποτε οὔσας ἢ γενομένας, κατὰ τοῦ Ἰγνατίου, μάτην δὲ κακοδαίμονι μόνον ἀναπεπλασμένας διανοίᾳ. Ἐν ταῖς ἀρχαῖς δε τούτων ἐφ' ἑκάστης πράξεως αὐτουργίᾳ τοῦ Συρακουσίου Ἀσβεστα (ἦν γὰρ καὶ ζωγράφος ὁ γεννάδας, εἰς προσθήκην τῶν αὐτοῦ κακῶν, οἶμαι) διὰ χρωματικῆς ζωγραφίας ἐνεγέγραπτο Ἰγνάτιος. Καὶ (ὢ τῆς ἀκαθέκτου λύσσης ! ὢ μανίας οὐδεμίαν ὑπερβολὴν ἀπολειπούσης !) κατὰ τὴν πρώτην μὲν πρᾶξιν συρόμενόν τε αὐτὸν καὶ ῥαβδιζόμενον ἐμόρφωσεν, ἄνωθεν δὲ τῆς κεφαλῆς ἐπέγραψεν. «ὁ διάβολος». Ἆρ' οὐκ ἐφρίξατε τὴν ὑπερβολὴν τῆς βλασφημίας ; ἀλλὰ μὴ θαυμάσητε. Εἰ γὰρ τὸν οἰκοδεσπότην Βεελζεβοὺλ ἐκάλεσαν, τί πρὸς τοὺς οἰκιακοὺς αὐτοῦ ; Κατὰ τὴν δευτέραν δὲ ἐμπτυόμενον, καὶ βιαίως ἑλκόμενον αὐτὸν, καὶ ἡ ἐπιγραφή. «Ἀρχὴ τῆς ἁμαρτίας». Κατὰ τὴν τρίτην δὲ καθαιρούμενον, καὶ «ὁ υἱὸς τῆς ἀπωλείας» ἐπιγραφόμενον. Δεσμούμενον δέ καὶ ἐξοριζόμενον κατὰ τὴν τετάρτην πρᾶξιν εἰκόνισεν αὐτὸν, καὶ πλεονεξιΐαν τοῦ μάγου Σίμωνος ἐπέγραψε. Κατὰ τὴν ἀρχὴν δὲ τῆς πέμπτης κλοιοὺς αὐτὸν σχηματίζει περικείμενον, καὶ ἡ λοιδορία. « Ὁ ὑπεραιρόμενος ἐπὶ πάντα θεὸν καὶ

σέβασμα». Κατὰ τὴν ἕκτην δὲ εἰς καταδίκην αὐτὸν ἐμβαλλόμενον εἰκόνισεν. Ἡ δὲ κατ' αὐτοῦ ἀργολογία [ἀπολογία]. « Βδέλυγμα τῆς ἐρημώσεως ». Κατὰ τὴν ἑβδόμην δὲ καὶ τελευταίαν πρᾶξιν, συρόμενον αὐτὸν καὶ παρατομούμενον διεζωγράφησε . καὶ ἡ ἐπιγραφὴ αὐτοῦ, ἣν ἔγραψεν, ἦν. «'Αντίχριστος».

(D'après la *Vie* de saint Ignace, patriarche de Constantinople, par Nicétas le Paphlagonien, Migne, *P. G.*, 105, 540-541). Ce manuscrit illustré des Actes du concile anti-ignatien fut brûlé par décision du Concile de 869-70. L'exemplaire de luxe orné de peintures de polémique par Grégoire Asbestas, archevêque de Syracuse et ami intime de Photios, aurait été destiné à être offert à l'empereur d'Occident. On dirait maintenant que c'était une œuvre de propagande politique autant qu'ecclésiastique.

Sermon de l'empereur Léon (VI) prononcé lors de la consécration de l'église du monastère appelé Kauleas (Καυλέαν)

...ναῶν δὲ ἀφιερωμένων θεῷ, πρὸς ἱερὰν κατάστασιν τὰς αἰσθήσεις μεταποιούμεθα, καὶ καθάπερ οἱ ἐν βασιλείοις ἄρτι προσιόντες τοῖς περὶ τοῦ βασιλέως λογισμοῖς τέως τὰς ἄλλας τοῦ νοῦ κινήσεις καταστέλλουσιν, οὕτω καὶ, θείου οἴκου ἀνιερωμένου, οἱ παρόντες τῇ πρὸς τὸν μέγαν ἡμῶν Βασιλέα συννεύσει τοὺς ἄλλους προσομιλοῦντας λογισμοὺς ἀποπεμψάμενος, ἱερᾶς, ὡς εἶπον, γίνονται καταστάσεως.

Principaux passages concernant notre étude :

Ἀνάκτορον τῷ Βασιλεῖ τῆς δόξης τελεσιουργεῖται (Christ dans la coupole) τῷ δ' ἄνωθεν ἐπηρμένῳ εἰς ἡμικύκλιον σκῆμα, ὃ καὶ ὀροφὴν πληροῖ τοῦ καλοῦ ἐδάφους, εἰκὼν κατὰ μέσης τετύπωται, ᾧ τὸν οἶκον ἀφιέρωσεν ὁ τεκνίτης. εἴποις ἄν οὐ τέκνης ἔργον ὁρᾶν, ἀλλ' αὐτὸν ἐκεῖνον τὸν ἐν φύσει τῇ βροτῶν ὀφθέντα τοῦ παντὸς ἐπόπτην καὶ κυβερνήτην, ἄρτι πεπαυμένου τοῦ παραινεῖν, καὶ τοῖς κείλεσιν ἐπιτεθεικότα σιγήν. ἐφεξῆς δὲ τοῦ ὅλου ναοῦ κύτος. καὶ

τῶν. αἷς ἀνέκεται, ἀψίδων ὁ ὄροφος, τῶν ἄλλων ὀικείων ἀνεστήλωνται θεραπόντων (saints) ἐικόνες, πᾶσαι ψηφίδος κρυσῷ ἀλειφομένης πεποιμέναι. L'or convient à ces images, comme à ceux qui se tiennent près de l'empereur (τοὺς βασιλέως πλησίν). (Vierge avec l'enfant) Γέγραπταί που σὺν ἐκείνοις μήτηρ ἄφθορος, βρέφος κερσῖν κρατοῦσα, καὶ ὄψει κεκραμένη ἐκ παρθενικοῦ καταστήματος καὶ μητρικῆς συμπαθείας ἀυτῷ ἀτενιζουσα… (d'après Akakios Hiéromonachos, Λέοντος τοῦ Σοφοῦ πανηγηρικοι λόγοι Athènes, 1868, p. 243 et suiv. ; passages reproduits : p. 246-248).

Sermon de l'empereur Léon (VI) prononcé lors de la consécration de l'église édifiée par le magistre Stylianos

(Christ) Εστι κατά μέσον ἐικὼν ἐν τῷ πρὸς κορυφὴν ἐπηρμένῷ σφαίρας τμήματι τῆς κάτω θέσεως τῶν μερῶν ἐλλειπτής. ἐμοὶ δοκεῖ διὰ τῆς τοιαύτης κατασκευῆς τῆς ἐικόνος βεβουλῆσθαι τὸν τεκνίτην μυστηριώδη ἔμφασιν παρασκεῖν τῆς σωζομένης ἀΐδίου τοῦ ἐικονισθέντος μεγαλειότητος, καὶ ὡς ὁ κάτω τῆς ὀικονομίας τρόπος οὐδὲν ὤφειλε τὸ ῦψος…

(anges) Ὑπολήγοντι δὲ τῷ ἡμικυκλίῳ παρ' ἑκάτερα τῶν μερων λειτουργοὶ τούτου διαμεμορφοῦνται, ὧν ὕλη ἐκείνων ἡ ὕπαρξις. οἱ μεν ἐξ ὧν διακονοῦσιν. "Αγγελοι γάρ ἐισι τῶν ἐκ θεοῦ πρὸς ἀνθρώπους διαπορθμενομένων. οἱ δὲ, ὅτι διὰ παντὸς ἐπιστρεψαμενοι πρὸ(ς) αὐτὸ τοῦτο διαμορφούμενον ὄμμασιν, ἐκ τῆς τῶν ὀ μμάτων πληθύος πολυόμματα λεγονται : (la multitude des yeux, chez ces anges, reflète l'intelligence divine) βασίλειας μεγαλείου ποιῆται τὴν δήλωσιν... "Ετεροι

δὲ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν πτερύγων, εξ δὲ αὐτοῖς ὕπεισιν α< ?> πᾶσαι. παρονομάζονται...

(saints) Τούτων ἐφεξῆς γένος ἄλλο θεοφιλὲς διέταξε λειτουργῶν, οἱ τοῦ ὑλώδους ὄντες συγκρίματος, ὅμως τῶν τῆς ὕλης ορίων ὑπεραλλόμενοι, πρὸς τὸν ἄϋλον βίον ἀνέδραμον. οἱ μὲν τῶν πόρρωθεν ἐισὶ προειδότων τὰ καιροῖς ἐν ὑστέροις ἐις κόσμου πραγματευόμενα σωτηρίαν. οἱ δὲ τῶν αὐτοις ἐκείνοις ὡμιληκότων τοῖς πράγμασι, καὶ βασιλεῖς καὶ ἱερέας αὐτοῦ που διατεταγμένους ὄ·ψει, ὡς ἂν προσαγομένς τμιῆς ἐξ ἁπάντων τῷ βασιλεῖ τῶν ἁπάντων. Τούτοις ἡ κεφαλὴ τοῦ τεμενίσματος ὡραί εται. τὰ λοιπὰ δ' αὐτοῦ τῆς διὰ σαρκὸς οἰκονομίας φὲρει τὰ πράγματα Cette dernière phrase sert d'introduction à la description des scènes évangéliques, que nous ne reproduisons pas, parce qu'elles n'intéressent pas la présente recherche, (d'après le même recueil d'Akakios, p. 274-280 ; passages reproduits : p. 275-277).

Synodicon de l'orthodoxie

C'est ici que j'aurais dû reproduire, en grec et en traduction française, un document écrit important : le *Synodicon*, de la fête par laquelle liturgiquement l'Église orthodoxe célèbre, et continue à célébrer tous les ans la fin de l'iconoclasme. Mais ce texte est trop long, et il vient d'être reproduit, en sa langue originale et en français, dans l'ouvrage de Jean Gouillard, *Le Synodicon de l'Orthodoxie. Édition et commentaire*, in *Travaux et Mémoiresll*, Paris, 1967. Cette publication est très accessible, et nous permet de ne pas reproduire le *Synodicon*, dans le présent ouvrage.

Le texte communément appelé *Synodicon* a été introduit dans l'Office de la Fête de l'Orthodoxie retrouvée

par l'Église, après la condamnation de l'hérésie des iconoclastes, en 843. Il proclame le triomphe sur l'iconoclasme et le considère comme le triomphe de la vraie foi sur toutes les hérésies et comprend une solennelle commémoration de tous ceux qui ont contribué à cette victoire, et une condamnation (anathème) de tous les adversaires de l'orthodoxie, et notamment tous les chefs de l'iconoclasme. Le *Synodicon*, dans sa forme primitive, a dû être introduit dans la célébration liturgique de la « Fête de l'Orthodoxie », dès la fin du IXe siècle, et fixé au premier Dimanche du Grand Carême.

On trouvera, dans l'ouvrage de M. Gouillard, un commentaire soigné de toutes les parties du *Synodicon*, et notamment de la partie qui y est réservée à la doctrine sur les images (p. 169-182). On n'y trouve d'ailleurs rien de nouveau, du point de vue doctrinal, mais une reprise condensée de la doctrine des théologiens iconoclastes. Ce qui importe, historiquement, c'est d'apprendre comment cette doctrine a été, depuis lors, transmise au commun des fidèles orthodoxes, dans les siècles à venir.

Monnaies

Michel III (842-867)

Théodora, Michel III et Thècle (842-856). Or. Solidus. Peu après 842.

Avers : Théodora, de face jusqu'à la ceinture, tient sphère avec croix à double traverse (main droite) et sceptre avec croix ; grande couronne évasée avec trois arcs, celui du milieu avec croix, deux rangées de pendeloques. Du costume on ne distingue qu'un loros très large décoré de losanges emperlés. Légende : ΘEODORA DESPVNA (δέσποινα). Revers : Michel El enfant et sa sœur Thède, côte à côte, les deux vus de

face ; l'un vu jusqu'à la ceinture ; l'autre, jusqu'à la hauteur des genoux. Michel tient (main dr.) la sphère surmontée d'une croix ; Thède porte (main dr également) un sceptre avec croix à double traverse. Les deux ont une couronne simple surmontée d'une croix, les deux avec pendeloques (une rangée pour Michel, deux pour sa sœur) ; trois motifs triangulaires se dressent sur celle de Thècle. Manteau avec fibule à trois files de perles, chez Michel. Loros orné de losanges et tunique, chez Thècle. Légende : MIXAHLS ΘECLA (Mixael kai Θecla).

Fig. 53

La pièce reproduite appartient à Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 429, pi. XLLX, 14-15. Tolstoï, p. 1055-1056, pl. 71, 1-3.

Michel III et Théodora (842-856). Or. Solidus. Probablement postérieur à la première pièce (Michel semble plus âgé), mais avant 856.

Avers : Michel et Théodora de face, côte à côte ; coupés au-dessus de la ceinture, bras et mains invisibles, donc pas de sphère ni de sceptre. Couronnes et costumes exactement comme Michel et Thècle *(sic)* au revers des pièces du premier type. Seule différence : la couronne de Théodora n'est surmontée que de deux motifs triangulaires ; la croix est plantée entre les triangles. Petite croix entre les deux figures. Légende : + MIXAHLS ΘEODORA (+ Mixaêl kai Θeodora). Revers : buste du Christ, de face. Barbe arrondie, cheveux longs qui tombent sur le dos, plus abondants à droite ; petite touffe sur le front. Bénit et tient livre fermé, reliure emperlée ; tunique et manteau. Croix derrière la tête du Christ (sans nimbe). Légende : IHSVS XRISTOS (Iêsus Xristos).

Fig. 92.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, 430, pl. XLK, 16. Tolstoï, p. 1056, pl. 71, 4-6 ; 72, 7.

Michel III seul (856-867). Or. Solidus.

Avers : buste de face de Michel, coupé au-dessus de la ceinture ; petite barbe triangulaire, cheveux longs ; porte laba*rum* (main dr.) et *mappa* (? main g.) ; couronne simple à double rangée de perles et croix ; une rangée de pendeloques ; loros large orné de losanges garnis chacun d'un gros point. Légende : MLXAHL BASILE' (Mixaêl basileus). Revers : buste du Christ comme n°2 et même légende.

Fig. 90.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, 431, pl. XLIX, 17. Tolstoï, p. 1057-1058, pl. 72, 8.

Michel, Théodora et Thècle (842-856). Argent.

Avers. Croix potencée sur quatre marches. Légende : IHSVS XPISTVS NICA. Autour, trois rangées de perles. Revers : inscription seulement : + MIXA / HLΘEO-DORA / SΘECLAECΘ / BASILISRO / MAION (Mixaêl Θeodora kai Θecla ec Θeou basileis Romaion). Autour, trois rangées de perles.

Fig. 91.

Cf. Wroth, II, p. 413, pl. XLLX, 19. Tolstoï, p. 1058, pl. 72, 13-15.

Basile Ier (867-886)

Basile, Eudocie, Constantin (869-879), Or. Solidus.

Avers : buste de Basile Ier, de face : petite barbe, cheveux longs ; tient sphère avec croix à double traverse (main dr.) et *mappa* (main gauche). Couronne simple à deux rangées de perles et avec croix ; une rangée de pendeloques ; loros décoré de losanges avec grosses perles. Légende : BASILIOS AVGVST' B' (Basilios augustus basileus). Revers : de gauche à droite, côte à côte, bustes de Constantin, fils de Basile (auguste 869-879), et de sa femme Eudocie ; l'un portant (main dr.)

la sphère avec croix à une seule traverse ; l'autre tenant (main g.) un sceptre avec croix. Costumes et couronnes comme *supra*, pour Michel III et Théodora (Michel III n°2). Petite croix entre les deux figures. Légende : CONSTANT' S EVDOCIA (Constantinos kai Eudoda).

Fig. 89.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, 437, pl. L, 13, 14. Tolstoï, pl. 72, 5.

Basile et Constantin (869-879). Or. Solidus.

Avers : bustes côte à côte de Basile et de son fils Constantin, qui tiennent ensemble une croix à long manche et double traverse. Basile avec petite barbe, Constantin, de plus petite taille, est imberbe. Couronnes identiques et simples, à deux rangées de perles et une rangée de pendeloques, avec croix au sommet. Basile revêtu du loros ; Constantin d'un manteau à fibule à trois files de perles. Légende : BASILIOS ET CONSTANT' AVGV B' (Basilios et Constantinos augusti basileis). Revers : Christ, trônant de face, bénit et tient livre fermé ; type iconographique, avec barbe et cheveux longs, comme sur les émissions de Michel III. Trône à dossier en lyre. Nimbe avec croix à triple ligne dans chaque branche. Légende : + IHSXPSREXREGNANTIVM* (Iêsus Xristus rex regnantium).

Fig. 114.

Exemplaire de Dumbarton Oaks. Cf. Wroth, II, p. 436, pl. L, 12. Tolstoï, pl. 72, 3, 4.

Sceaux

Michel III

1. DEUX PIÈCES À LÉNINGRAD, ERMITAGE ? Avers : croix ; revers : inscription : Type de sceau iconoclaste.

2. Avers : croix ; revers : la Vierge avec l'Enfant debout (type Odigitria), entre deux mono-grammes qui se lisent Θεοτόκε βοήθη. Cf. *infra*, p. 346, le sceau du patriarche Photios qui, au revers, présente la même Vierge Odigitria. Il s'agit probablement de deux sceaux contemporains.

Fig. 31, 117.

N. P. Lichačev, *Nekotorye starejšie tipy pěcatej, vizantijskich Imperatorov*, in *Numismatičeskij Sbornik*, I., Moscou, 1911, p. 532-533, fig. 68, 71.

Basile Ier

L'original à Leningrad.

Avers : buste de l'empereur. Légende : BASIL AVTOKPA(TOP).

Revers : buste du Christ. Légende : + EMMANOVHΛ.

Ibid., p. 534 et suiv., fig. 72 et suiv.

Patriarche Ignatios (847-858 ou 867-877)

1. L'original au Fogg Muséum of Art, à la Harvard University, Cambridge, Mass., États-Unis : coll. du Byzantine Institute fondé par Th. Whittemore.

Plomb. Diamètre 3,4 cm, épaisseur 0,2 cm, poids 26 g.

Avers : buste du Christ, de face, barbe arrondie, cheveux longs retombant sur le dos, plus abondants à droite ; bénit et tient l'Évangile fermé ; croix sur la reliure du livre. Nimbe traversé par une croix, dont les branches sont formées chacune par trois traits. Le Christ est revêtu d'un manteau qui forme de nombreux plis. Légende en deux colonnes, des deux côtés du Christ que A. Frolow (pour Th. Wittemore) lit : Ἰ (ησο)ῦ Χ(ριστ)ὲ κ(ύρι)ε [ἡ] γου « O Jésus-Christ, Seigneur, conduis (moi) (ou : sois mon guide) ». Le revers est entièrement occupé par une inscription : (Ι) γνατί(ου) (ἀρ)κιεπισκ(όπου) Κωνταντινου (π)όλεως Νέας Ῥώμης+.

Fig. 115
Th. Whittemore, *An Unpublished Seal of the Patriarch Ignatios*, in *Byzantina Metabyzantina*, I, 1 (New York, 1946, p. 261-266).

2. Un autre sceau du patriarche Ignace, à l'Ermirage. Le revers avec son inscription est le même que sur l'exemple du Fogg Muséum. A l'avers, on retrouve une image du Christ, mais celui-ci est représenté debout et accompagné de la légende ὁ θεὸς ἡμῶν.

N. Lichačev, *Le sceau du patriarche Ignace*, in *Annuaire de phiblogie et d'histoire orientales*, III, 1935, p. 303 et suiv., avec fig.

Les sceaux d'Ignace sont les plus anciens plombs des patriarches de Constantinople qui nous soient conservés (cf. V. Grumel, in *Réf. Et. Gr.* LVIII, 1945, p. 212 et suiv.). Un sceau que Schlumberger avait publié autrefois (dans sa *Sigillographie byzantine*, p. 125-126), comme étant de Méthode Ier, prédécesseur d'Ignace, appartient en tait à Méthode II (1240). Cf. N. Lichačev, *Pečati patriarchov konstantinopolskich*, in *Trudy Moskov. Numism Obseestva*, II, 1901, p. 51. Au revers de ce sceau on voit une Vierge Nicopéa.

Sauf erreur de ma part, les patriarches pré-iconoclastes ne faisaient jamais graver l'image du Christ, de la Vierge ou d'un saint, sur le revers de leur sceau. Si cette absence de sceaux de ce genre n'est pas due au hasard – ce qui serait surprenant – on pourrait en conclure que seuls les sceaux des empereurs présentaient alors au revers une figuration iconographique, en l'occurrence la Théotocos, depuis Maurice. Ce qui voudrait dire que, à la faveur du Triomphe de l'Orthodoxie, les patriarches de Constantinople auraient bénéficié d'une extension du privilège ou d'un usage réservé jusqu'alors à la sigillographie impériale.

Patriarche Photios (858-867 et 877-886)

1. L'original à Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D. C., États-Unis.

Plombs. Diamètre : 3,3 cm, épaisseur : 0,3 cm ; poids : 26,785 g.

Avers : buste de la Vierge Marie de face, avec l'Enfant devant elle, représenté également de face (visible jusqu'au bas des épaules seulement). La mère, au lieu de tenir l'Enfant, pose ses mains sur le nimbe qui entoure sa tête. La Théotocos elle-même est également nimbée. Une croix se profile sur le nimbe du Christ sans en atteindre les bords. On distingue les plis fins et rapprochés du maphorion de la Vierge. C'est le même type iconographique de la Vierge que sur les sceaux des empereurs du VIe et VII s. (v. *supra)*, où cependant la Théotocos est figurée en pied ; mais la variante avec la Mère de Dieu vue jusqu'à la ceinture y apparaît également (v. fig. 14). Dans un cadre circulaire qui entoure cette image, on lit : + θ(εοτό)κε βοήθει τῷ̃ σῷ̃ δοῦλω.

Revers : suite de la même invocation, qui occupe toute la surface du sceau. + Φωτί(ῳ̃) ἀρξιεπισκόπω Κωνσταντινουπόλεως Νέας Ῥώμης.

Fig. 116.

2. L'original semble disparu.

Avers : image de la Mère de Dieu debout et de face, la tête légèrement tournée vers l'Enfant qu'elle tient sur son bras gauche (type iconographique de l'Odigitria). Le long du bord, à droite, je lis (Θε)ότοκε βοήθε(ι). Revers : toute la surface occupée par l'inscription : + Φωτίῳ̃ ἀρξιεπισκόπω(ῳ̃) Κωνσταντιν(ου) πόλεως (la fin effacée).

Je ne connais cette pièce, qui avant la Première Guerre mondiale faisait partie des collections de l'anc. Institut Archéologique Russe de Constantinople (n° 2576), que

par une brève description accompagnée d'une photographie, par N. Lichacev, dans *Numismatičeskij sbornik*, I. Moscou, 1911, p. 533, fig. 69. Le Catalogue imprimé de cette collection, par Pantchenko, resté inachevé, ne comporte pas de description de ce sceau.

Fig. 117.

Il est probable que ce sceau marqué d'une image de la Théotocos-Odigitria est contemporain ou un peu postérieur à l'inauguration de l'église de l'Odigitria (entre 858 et 865, v. *supra*, p. 339), tout comme le sceau de Michel III qui offre la même image (v. *supra*, p. 505) : on imagine facilement l'empereur et le patriarche faisant appel à la même image de l'Odigitria à la suite de l'inauguration de la nouvelle église destinée à abriter l'icône miraculeuse du même nom (v. *supra*, p. 496) : Michel III en a été le fondateur, et Photios, selon nous, a présidé à son inauguration. Cependant, plus de cent ans plus tôt, Léon III faisait déjà graver l'Odigitria sur ces sceaux (cf. p. 199, n. 3, et p. 176).

Mosaïques du chœur et du narthex de Sainte-Sophie de Constantinople

Chœur

Les travaux de dégagement des mosaïques, que le regretté Thomas Whittemore dirigea à Sainte-Sophie, l'amenèrent à retrouver une partie importante de la décoration du chœur de la Grande Église. Une Vierge trônant, avec l'Enfant sur ses genoux, occupe le milieu de la conque de l'abside. Sur l'arc qui précède la conque, du côté droit (sud), se tient debout l'archange Gabriel revêtu du costume impérial et portant le bâton et la sphère. Du côté opposé du même arc, on voit quelques traces d'une figure symétrique de l'archange Michel. Une

guirlande court le long du même arc, à côté d'une inscription en grandes et belles lettres or. Le fragment conservé ΒΕΙΣΠΑΛΙΝ correspond à la fin d'un distique qui figure, en première place, dans l'Anthologie Palatine (*Anthol. Palat.*, I, 1) :

Ἃς οἱ πλάνοι καθῖλον ἐνθάδ' εἰκόνας
Ἄνακτες ἐστήλωσαν εὐσε ΒΕΙΣΠΑΛΙΝ

Une note de S. G. Mercati (*Sulle iscrizioni di Santa Sofia*, in *Bessarione*, Rome, 1923, p. 204-205), antérieure aux travaux de Whittemore, réunit les transcriptions anciennes de ce distique.

Toutes les parties conservées de ces mosaïques semblent remonter à la même époque, et cela est surtout évident quant à l'archange, la guirlande et l'inscription de l'arc : l'inscription a été reproduite en mosaïque en même temps que l'archange et la guirlande. Or, ces trois éléments portent, solidairement – quoique indépendamment – un témoignage en faveur d'une même date, à savoir l'époque de la restauration des images après la chute des iconoclastes. L'inscription évoque des « imposteurs » qui auraient détruit les images que des princes remplis de piété ont restaurées : il ne peut être question évidemment que des ravages iconoclastes et des travaux de restauration après 843, car on ne connaît à Byzance aucune destruction volontaire d'images religieuses, en dehors de l'iconoclasme que nous étudions dans le présent ouvrage. Il reste à préciser la date possible de la restauration qui suivit la destruction dénoncée par l'inscription et qui nous a valu les mosaïques retrouvées par Whittemore. On ne saurait envisager l'hypothèse d'une œuvre qui remonterait à la première restauration, sous Irène et Constantin VI, entre 780 et 790, car, à Sainte-Sophie de Constantinople surtout, la deuxième poussée iconoclaste, de 815 à 843, n'aurait pas manqué de faire dispa-

raître toutes les images qu'il aurait pu y avoir (?) sur les murs et la voûte du chœur ; ce n'est pas à cet endroit non plus qu'on aurait pu se contenter d'un badigeon dont on aurait recouvert des mosaïques iconographiques après 815, et qui aurait été enlevé ensuite, après la victoire définitive de l'orthodoxie, en 843. Dans d'autres églises, comme Sainte-Sophie de Salonique, et la Dormition de Nicée, les mosaïques de l'abside gardent des traces de ces périodes successives : période iconoclaste d'abord, période orthodoxe ensuite. À Sainte Sophie de Constantinople, les mosaïques du chœur actuel, quelle qu'en soit la date, n'ont pas eu à subir les conséquences de ces changements dans la doctrine officielle de l'Église prédominante. Ce qui est un argument certain en faveur d'une date postérieure à la tourmente iconoclaste dans ses deux phases, c'est-à-dire postérieure à 843. Autrement dit, la restauration des « icônes » à cet endroit, telle que l'évoque l'inscription, doit être la restauration définitive et il reste seulement à savoir quel intervalle la sépare de 843. Or, là encore, l'emplacement exceptionnel de ces mosaïques, à l'endroit le plus sacré et le plus exposé aux regards de la plus importante église de l'Empire byzantin, réduit le champ des hésitations : si symboliquement la réinstallation des images de la Grande Église a dû se faire dès 843 (le jour même du Triomphe de l'Orthodoxie), au moyen d'icônes mobiles qu'on apporta du dehors et déposa dans le chœur et la nef, la première mosaïque *monumentale* avec figures qu'on exécuta à Sainte-Sophie aurait dû être normalement la mosaïque de son chœur.

D'ailleurs, c'est ce que supposent deux textes : c'est d'abord l'inscription que nous venons de citer : les destructions antérieures des « imposteurs » et la restauration des images par les empereurs orthodoxes y sont présentées comme deux actions complémentaires, comme cela est naturel lorsqu'elles restent rapprochées dans le temps,

ou tout au moins lorsque la restauration envisagée s'inscrit dans le cadre de travaux qui marquent les débuts d'une ère de restauration. Et cela paraît d'autant plus probable, en ce qui concerne les mosaïques du chœur, que cette inscription qui relève l'opposition – destruction-restauration – a été fixée précisément à l'entrée du chœur : on l'avait tracée là où auraient été exécutés les premiers travaux qui réparaient les dégâts causés par les hérétiques. On ne saurait rien tirer du pluriel du mot ἄνακτές, pour la chronologie de ces mosaïques, car de 843 à la fin du IXe siècle, il y a eu constamment des empereurs (ou empereurs et impératrices) co-régnants.

Le deuxième texte est d'une époque plus tardive : vers 1200, le pèlerin russe Antoine de Novgorod (qui ici et ailleurs relève probablement la version courante des guides du pèlerin à Constantinople) nous affirme que la Vierge avec l'Enfant et les deux anges dans le chœur de Sainte-Sophie sont dus au célèbre Lazare, peintre d'icônes qui, après avoir souffert le martyre sous les derniers iconoclastes, a connu une période de gloire, après 843 et jusqu'à sa mort survenue peu après 865 (cf. tout récemment un résumé de sa vie par C. Mango, in *Byz. Zeit.* 47, 1954, pp. 386-397). Selon moi, M. Mango (*l.c.*) a tort de rejeter le témoignage d'Antoine de Novgorod, qui de son propre aveu s'accorde si bien avec un fait qui semble certain, à savoir que c'est par les mosaïques du chœur que fut commencée, après 843, la décoration murale de Sainte-Sophie. Et il ne s'agit certainement pas de la mosaïque décrite par Photios dans son sermon de 867 prononcé à Sainte-Sophie, lors de l'inauguration d'une image de la Vierge : la description de Photios (*ibid.*, p. 398) précise bien que la Théotocos s'y tenait debout la tête tournée vers l'Enfant, tandis que sur la mosaïque la Vierge trône frontalement. Mais le sermon ne prétend nullement décrire une mosaïque absidiale, et

vise probablement une grande icône mobile qui offrait les traits d'une Odigitria et reproduisait ainsi les traits de l'icône célèbre que, peu après 843, Michel III avait remise en honneur en lui élevant une nouvelle église-écrin (cf. p. 496). Si, à la suite de cela, Michel III et Photios avaient tenu à faire graver l'Odigitria au revers de leurs sceaux respectifs (cf. p. 496), le même succès de cette icône expliquerait fort bien l'idée d'installer une copie de l'Odigitria à Sainte-Sophie et d'inaugurer cette image très solennellement, le patriarche lui-même prenant la parole à cette occasion.

Mais ce qui nous importe, c'est que la date de l'inauguration de cette icône (entre 858 et 865), n'engage nullement celle de l'exécution de la mosaïque de l'abside. Rien ne s'oppose donc à ce qu'on place cette dernière avant l'accès au pouvoir patriarcal de Photios (858). Nous n'avons donc pas à décider si, partisan d'Ignace, le peintre Lazare aurait pu être ou non écarté des travaux de réfection des mosaïques, malgré ses titres de martyr-défenseur de l'orthodoxie sous les iconoclastes. Si l'on maintient l'attribution des mosaïques du chœur à Lazare – et si rien ne s'y oppose dorénavant, cette attribution en elle-même n'intéressant que médiocrement l'historien – on pourrait reculer encore la date des mosaïques du chœur puisque, en 855, Lazare avait quitté Constantinople pour Rome, en tant qu'ambassadeur de Michel III auprès du pape Benoît III. Mais entre 843 et 855, Lazare aurait pu diriger les travaux des mosaïcistes du chœur de Sainte-Sophie, c'est-à-dire à l'époque où les homologètes du temps de l'iconoclasme devaient être au sommet de la gloire, que ce soit sous le patriarcat de Méthode (843-847) ou d'Ignace (847-858). C'était bien l'époque pendant laquelle, selon Theophane Continuatus (p. 102-104, Bonn), écrivain contemporain, que suivirent d'autres chroniques postérieures, Lazare aurait été

chargé de la restauration de la célèbre image du Christ sur la Porte de Bronze (cf. p. 190). Or, si à la Porte de Bronze il s'agissait d'une œuvre de restauration par excellence, qu'on s'empressa même d'entreprendre aussitôt les iconoclastes renversés (sous Méthode, donc en 843 et 847), l'inscription de l'abside de Sainte-Sophie – on l'a dit plus haut – relève du même esprit de restauration. Le parallélisme va jusqu'à l'emploi des mêmes mots dans les inscriptions versifiées qui, l'une, accompagnait l'image restaurée du Christ de la Porte de Bronze, et l'autre, les mosaïques restaurées du chœur de Sainte-Sophie : dans les deux, les souverains (pluriel) sont appelés εὐσεβεὶς ἄνακτας (ἄνακτες), leur œuvre de restauration est définie par le même verbe ἀναστήλωσεν, ἐστήλωσαν, et enfin les hérétiques déchus ou leur erreur sont désignés par le même qualificatif de « imposture » ou « imposteurs » (πλάνην, πλάνοι). Or, de la première de ces entreprises, nous savons qu'elle remonte au règne conjoint de Théodora avec son fils Michel III et au patriarcat de Méthode (843-847) ; et qu'elle fut confiée à Lazare. On se montrerait difficile en se refusant à admettre que les travaux aux mosaïques du chœur de Sainte-Sophie aient eu pour protagonistes les mêmes personnes (princes, patriarche, peintre célèbre) et qu'ils se placent à la même époque. Il y a bien des chances, en vérité, que le même élan, dans les années qui suivirent immédiatement le Triomphe de l'Orthodoxie, ait porté les autorités de l'État et de l'Église à encourager simultanément la restauration immédiate d'un certain nombre d'images essentielles de portée symbolique ; le Christ à l'entrée du palais impérial, et la Vierge dans l'abside de la Grande Église étaient tout désignés pour être restaurés en priorité. Et il était naturel qu'on ait chargé de ce travail d'importance exceptionnelle le même peintre-martyr des iconoclastes (que la Cour et le patriarcat ché-

rissaient également, – à preuve, la commande, certaine, du Christ de la Porte de Bronze, et les deux ambassades à Rome, où il porta des cadeaux de l'empereur Michel III et les messages du patriarche Ignace).

Le mot πλάνη, pour désigner l'iconoclasme (ceux qui le combattent sont des πλανοτροποι, revient encore une fois, dans l'épigramme sur la mosaïque du Chrysotriclinos (p. 496), qui cependant est très vraisemblablement postérieure d'une dizaine d'années (856-867). Πλάνη et εὐσέβεια y sont encore opposés. Mais on n'y trouve plus l'emploi du verbe στηλοῦμαι, ni d'aucun de ses dérivés, et l'idée d'une restauration n'y est exprimée ni avec les mêmes mots ni avec la même fermeté. On n'est plus devant deux œuvres symétriques.

L'image de la Vierge décrite par le patriarche Photios dans un sermon prononcé en 867, à Sainte-Sophie, à l'occasion de l'inauguration de cette image, n'a aucun rapport ni avec la mosaïque découverte par Whittemore, ni d'une façon générale avec aucune autre mosaïque de l'abside de Sainte-Sophie (v. le texte de ce passage du sermon, et notre commentaire, p. 496).

Nous avons observé au début de ce paragraphe que la mosaïque de l'archange était solidaire de l'inscription du IXe siècle. D'autre part, comme M. Mango (l. c, p. 395, note 2) le relève avec raison, le style des draperies est identique sur les images de l'archange et de la Vierge. D'une façon générale, tous les morceaux conservés des mosaïques du chœur (Vierge, archanges, guirlandes, inscription) sont sûrement contemporains. Et si les restaurateurs du XIe et du XIVe siècle (Mango, l. c., p. 401-402) ont travaillé à la partie des mosaïques du chœur qui a été retrouvée par Whittemore, il faudrait admettre qu'ils l'aient refaite entièrement. Mais ce n'est là qu'une supposition gratuite, car il me paraît impossible de « situer » ces mosaïques au milieu des œuvres du XIe et

du XIVe siècle dont on connaît précisément de nombreux exemples.

On ne saurait affirmer non plus que le style des mosaïques du chœur les apparente d'une façon indiscutable à des œuvres du IXe siècle. Mais du point de vue du style aussi – comme pour les autres raisons que nous avons exposées plus haut – cette datation reste plus plausible. D'abord, parce que nous ne pouvons pas affirmer que nous connaissons toutes les tendances de la peinture du IXe siècle (tandis que nous sommes bien renseignés sur la peinture de tous les siècles « byzantins », depuis le Xe et surtout le XIe), et ensuite et surtout parce que la variété des styles et des procédés est une caractéristique de la peinture du IXe siècle : les restaurateurs de l'art religieux, après plus d'un siècle d'interruption, ont eu à se servir de tous les modèles qu'ils pouvaient atteindre, et en les imitant ils en reproduisaient les traits, sans les soumettre à un style nouveau, unificateur. Qu'on compare entre elles les quelques mosaïques conservées du IXe siècle : le tympan au-dessus de la « porte impériale » de Sainte-Sophie de Constantinople ; la décoration fragmentaire de la salle attenant à la tribune sud de Sainte-Sophie (v. p. 520), l'abside et le chœur de l'église de la Dormition à Nicée, l'abside et la coupole de Sainte-Sophie de Salonique. Chacun de ces monuments se distingue entièrement de tous les autres quant au dessin des figures, des visages (exception faite pour le Christ barbu), des mains et des pieds, des draperies. La même variété se manifeste dans les proportions des personnages et des membres de leur corps, proportions qui changent parfois d'une figure à l'autre, dans une même œuvre (chœur de Nicée, coupole de Sainte-Sophie de Salonique). Enfin, les procédés du modelé des visages, du corps nu, des draperies sont soumis aux mêmes variations. On retrouve les mêmes inégalités et hésitations dans les peintures des

manuscrits du IXe siècle. Là encore le style change d'un manuscrit à l'autre, et les écarts y sont plus frappants encore que dans les mosaïques, et, si certains cycles d'illustrations, dans le même codex, présentent une unité d'art suffisante, d'autres ne dissimulent nullement la variété de leurs sources. Comme genre d'images très distinct, rappelons les miniatures respectives du Paris grec 923, du Paris grec 510, du *Cosmos Indicopleustes* de la Vaticane, des psautiers du groupe du psautier Chludov à Moscou, – tous des manuscrits de la deuxième moitié du IXe siècle. Et comme exemple d'une illustration hétéroclite, composée de pièces et de morceaux de toutes les origines, rappelons surtout le Paris grec 510 où en tournant la page on passe d'un genre de peinture à un autre : qu'on se souvienne de la Vision d'Ézéchiel, tout antique, dans son cadre ovale doré ; ou bien des multiples frises superposées de scènes de l'histoire de Joseph ; ou des tableaux historiques si documentés qui évoquent les faits et gestes de Constantin et de Julien ; ou encore des portraits de saints alignés comme des statues devant une façade romaine. L'illustration de ce livre célèbre est un « montage » à l'aide d'éléments divers, et chaque manuscrit de ce temps s'appuie sur un modèle différent et ne dissimule pas sa source.

C'est là, on l'a dit plus haut, une conséquence naturelle de l'interruption de la pratique de la peinture religieuse pendant longtemps. Mais on comprend pourquoi, dans ces conditions, les particularités et les maladresses de style des mosaïques du chœur de Sainte-Sophie de Constantinople peuvent plaider en faveur d'une datation dans la deuxième moitié du IXe siècle. Et la nécessité d'exclure les siècles suivants, et surtout la période qui va du XIe au XIVe siècle (v. *supra*), ne fait qu'augmenter le poids de ce témoignage – presque *ex silentio* – du style des mosaïques.



137 : Istanbul, Sainte-Sophie. Mosaïque devant l'abside : ange (détail). Photo Byz. Inst. Whittemore.



137b : Istanbul, Sainte-Sophie. Mosaïque de la Théotocos dans l'abside.

Tout compte fait, nous datons les mosaïques du chœur de Sainte-Sophie de Constantinople des années 843-855.

En attendant la publication officielle des mosaïques du chœur, v. l'article illustré par Th. Whittemore, in *The Metropolitan Museum of Art. Bulletin*, Summer, 1946, p. 34 et s. Nous devons les photographies de nos fig. 137 et 138 à l'obligeance du *Byzantine Institute of America* fondé par le regretté Th. Whittemore. C. Mango et E. J. W. Hawkins, *The Apse Mosaics of St-Sophia at Istanbul* dans *D. O. P.* 19, 1965, p. 115 et s., Heinzkahler, *Die Hagia Sophia*, Berlin, 1967, pl. 86-87.

Narthex.

Les travaux de dégagement des mosaïques de Sainte-Sophie ayant été commencés par le tympan du narthex, l'image qui le remplit est la mieux connue de toutes les mosaïques de la Grande Église. Mais nous la reproduisons, une fois de plus (fig. 112, 139), en tant que témoignage de premier ordre sur la reprise de l'art sacré après l'iconoclasme. Sans préjudice de l'explication que nous proposons plus loin de cette image singulière (qui déjà a fait l'objet de bien des exégèses), définissons-en, en quelques mots, les données iconographiques. C'est une image du Christ trônant qui bénit et nous fait lire, dans l'évangile ouvert qu'il tient, les paroles qui le définissent lui-même : « Que la paix soit avec vous. Je suis la Lumière du Monde ». Le Christ est flanqué de deux médaillons symétriques qui renferment les bustes de la Vierge en prière et d'un ange. Ce sont manifestement les deux personnages habituels de la scène de l'Annonciation. Aux pieds du Christ, à gauche, se prosterne un empereur qu'on identifie, selon moi correctement, avec Léon VI (886-912).

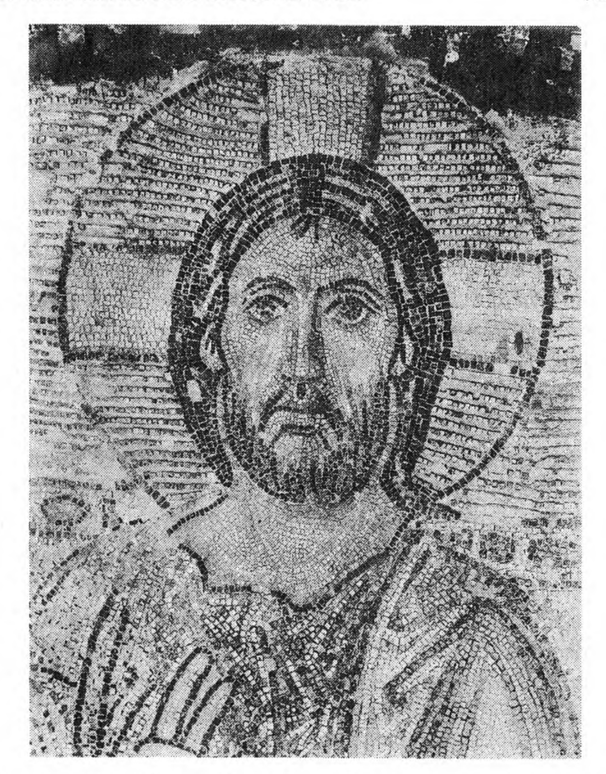


138 : Nicée, église de la Dormition (détruite). Mosaïque de la Théotocos dans l'abside. D'après Th. Schmid.

Publication princeps, la meilleure : Th. Whittemore, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Preliminary Report on the first year's Work, 1931-1932. Oxford, 1933, p. 14 et s., pl. XII et s.

Décoration en mosaïques d'une dépendance de Sainte-Sophie à Constantinople

Des éléments importants d'une décoration en mosaïques furent découverts, en 1950, par Paul Underwood, dans



139 : Istanbul, Sainte-Sophie. Christ. Photo Byz. Inst. Whittemore.

une grande pièce rectangulaire, entièrement voûtée, à la hauteur des tribunes, dans l'angle sud-ouest de Sainte-Sophie. Cette pièce se trouve exactement au-dessus du vestibule qui précède l'entrée sud de l'église. On y accède par une porte située à l'extrémité sud de la galerie ouest.

Dans la première édition du présent ouvrage, nous avons donné une brève description de ce qui reste de cette décoration en mosaïques, en partant de la notice que Underwood avait fait paraître, avant la parution de notre

livre, dans l'*American Journal of Archeology*, vol. 55, n°4, p. 367-370. Mais depuis, plusieurs savants anglo-saxons sont revenus sur ces mosaïques, les ont nettoyées, décrites et commentées, et on ne saurait passer sous silence ces travaux (voici les titres des plus importants d'entre eux : C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St Sophia at Istanbul*, dans *D.O.P.* VIII, Washington, 1962. Robin Cormack et Ernst Hawkins, *The Mosaics of St Sophia at Istanbul : The Rooms above the South West Westibul and Ramp*, dans *D.O.P.*, 31, 1977, p. 177-251. Dans bien d'autres publications récentes, ces mêmes mosaïques ont fait l'objet de remarques et d'analyses, y compris la première édition du présent ouvrage p. 193-194.

Plusieurs raisons ont favorisé cet intérêt pour les mosaïques en question : le mauvais état de leur conservation appelait des essais de reconstitution théorique de l'ensemble ; l'originalité du choix des images particulières, le problème de leur date (peu après la fin de l'iconoclasme) ; l'absence de tout texte littéraire ou d'inscription qui ne permettait pas de « situer » cette œuvre chronologiquement avec plus de précision, sans une étude préalable, ni même de définir la fonction du local que ces mosaïques décoraient.

On ne peut que féliciter les auteurs de tous les travaux consacrés à ces mosaïques, mais, en mesurant leur effort, on a le regret de constater que, pour la plupart, les problèmes auxquels ils s'étaient attachés n'ont pas trouvé de réponses précises, et que – à quelques détails près – ce que je pouvais dire en 1957, en partant de la première notice d'Underwood, ne pourra être que peu complété ou modifié, dans mon texte de 1983.

Car, on ne sait toujours pas avec certitude ni la destination du local (grand « secreton » des patriarches ?), ni la date exacte (après Underwood, je disais déjà fin du IX[e] siècle) (la période qu'on croit la plus probable va de

847 à 880), et l'identification des images conservées ne s'est enrichie que d'une seule figure (fragments). Au-dessus de la porte, une Déisis, dans les tympans latéraux, des apôtres et quatre patriarches de Constantinople qui étaient connus comme défenseurs des icônes : Germain, Tarasios, Nicéphore, Méthode ; sous la voûte, Ézéchiel, deux saints anonymes, saint Etienne le Premier Martyr en orant, l'empereur Constantin en saint, une figure féminine qui pourrait être sainte Hélène. Dans l'état actuel de l'ensemble, on n'arrive pas à en définir l'idée conductrice. Sauf pour les patriarches, car nul ne pouvait supposer que le choix de quatre patriarches, tous héros de la lutte contre l'iconoclasme, était dû au hasard. On a pu poursuivre une autre raison que celle de glorifier la mémoire de ces défenseurs de l'orthodoxie, que ces mosaïques soient antérieures ou postérieures à la rédaction du *Synodikon*. On était de toute façon à l'époque du triomphe sur l'iconoclasme, et le fait qu'il y avait déjà des années qu'on en discutait plus ou moins ne changeait rien à ce thème général.

La seule chose que j'aurais ajoutée à mes remarques de 1957, à propos de ces mosaïques, c'est qu'on est probablement devant la seule décoration d'un local ecclésiastique byzantin où l'on réunît une série d'images d'évêques, sans leur juxtaposer des portraits d'empereurs, et où la victoire sur l'iconoclasme est attribuée entièrement à l'Église, à l'exclusion du rôle des empereurs. C'est ce qui confirme sans doute l'hypothèse exprimée par les auteurs des études parues entre 1957 et 1982, selon lesquelles le local en question dépendait d'une façon ou d'une autre du palais des patriarches, voisin.

Mosaïques du chœur de l'église de la Dormition à Nicée

Avant l'incendie de 1922 qui en causa la ruine, l'église de la Dormition à Nicée offrait plusieurs séries de mosaïques,

toutes remarquables. Nous n'évoquerons que celles du chœur ; les autres dataient du XIe siecle.

Dans l'abside, une Théotocos se tenait debout et de face et portait droit devant elle l'Enfant bénissant (fig 138). Elle se détachait seule sur le fond or de la conque, mais sur ce fond on pouvait apercevoir nettement les traces d'une grande croix qui fut remplacée par la figure de la Vierge. Au-dessus d'elle, d'un segment du ciel s'échappaient trois rayons celui du milieu partait d'une main de Dieu bénissant et descendait sur la Théorocos. Les premiers mots du premier stichaire des grandes vêpres du « Dimanche de l'Orthodoxie » (fête fondée peu après 843) étaient inscrits en demi-cercle le long du segment de ciel + ἐγγαστρός πρὸ ἑῶς φόρὸ γεγενήκα σε Ce rappel du dogme du Logos conçu avant le temps, au-dessus de Jésus sur les bras de la Mère, voulait évidemment souligner les origines divines de l'Enfant et l'intention de figurer le mystère de l'Incarnation.

Comme à Sainte-Sophie de Constantinople, des anges viennent compléter la décoration du chœur mais au lieu de deux archanges, la voûte devant la conque présentait quatre figures angéliques qui, anonymes, représentaient chacune un « ordre » angélique : κυριότιτες, ἐξουσίε, ἀρκέ, δυνάμις (je conserve l'orthographe des légendes). Ce sont des anges en costumes d'apparat, qui tiennent *labarum* et sphère et contemplent un Trône de Dieu, qui occupe le milieu de la voûte. Comme le laisse entendre l'inscription, la composition s'inspirait plus spécialement du psaume 103 (102), 19-20, ou il est question d'anges qui glorifient le Trône de Dieu, symbole de son royaume C'est pour cela sans doute que les « ordres » choisis relèvent plus spécialement l'idée de puissance. Mais c'est aussi – on y reviendra – une vision de Dieu (remplacé par le Trône) qui annonce la vision de l'Enfant, sa naissance sur terre.

On a voulu dater ces mosaïques de l'intervalle entre les deux poussées iconoclastes, soit de la période de 780 à 815,

sauf la croix qui remontait sûrement au temps des iconoclastes. Mais M. Frolow (in *Byzantinoslavica* XII, 1951, p 190) a certainement raison de préférer les décennies qui suivent 843 Comme il le montre, une certaine ressemblance rapproche les visages de la Théotocos de Nicée et celle de Sainte-Sophie de Constantinople. Mais surtout, tandis que, pendant l'intervalle on semble avoir évité de revenir aux images chrétiennes monumentales, après 843 la restauration des mosaïques fut générale, même si elle était peut être lente. À Nicée plus spécialement, l'Église triomphante, en 843, installa dans la chaire archi-épiscopale l'un des « homologètes » martyrs les plus en vue, Joannikios le Graptos (l'« inscrit » parce que, sur le front, il portait les paroles injurieuses sur les icônes que les bourreaux de Théophile y avaient tracées au fer rouge) puissant et énergique, cet iconodoule-martyr était le prélat s'il en fut pour faire rétablir les mosaïques dans le chœur de sa cathédrale. Et l'inscription de la dédicace nous fait croire qu'il n'attendit pas longtemps. En effet, on y trouve l'emploi du verbe στηλῶ, sous des formes voisines, nous avons relevé dans deux épi-grammes – inscriptions qui, a Constantinople, commémoraient des restaurations d'images, immédiatement après 843, le Christ de la Porte de Bronze et la Théotocos de l'abside de Sainte-Sophie. À Nicée, c'est un certain Naucratios (dont on ignore le rang et les fonctions) qui réinstalla les saintes icônes : στηλοῖ Ναυκράτιος τὰς θείας εἰχόνας.

Nous devons notre fig. 112 à l'ouvrage de Th. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig, 1927. Voir aussi, en dehors des manuels, la monographie : Oskar Wulff, *Die Koimesis-Kirche in Nicäa und ihre Mosaïken.* Strasbourg, 1903, et les articles cités : V. Lazareff, *Hist. peint. byz.* (russe), p. 286. Ma datation (après 843) rejoint celle d'O. Wulff et d'A. Frolow. Schmit et

H. Grégoire proposaient le VIe s., Delbrueck et Lazareff, le VIIe, Wegand, le VIIIe (intervalle entre les deux poussées iconoclastes).

Les mosaïques de l'abside et de la coupole à Sainte-Sophie de Salonique

Nous avons dit plus haut (p. 216), que le chœur de cette église conservait des éléments de son décor du VIIIe siècle : tout ce qui reste des mosaïques qui tapissaient la voûte devant l'abside remonte à cette époque, et nous croyons avoir de bonnes raisons d'attribuer à la même campagne de travaux la croix de l'abside, dont on reconnaît la silhouette de part et d'autre de la Théotocos trônant (fig. 100).

Les deux mosaïques que nous avons à décrire maintenant, parce que nous les attribuons à la fin du IXe siècle (v. *supra*), sont : la Théotocos trônant dans l'abside (fig. 100, 101), et l'Ascension dans la coupole (fig. 140 et s.).

La Mère de Dieu est venue remplacer la croix qui, à elle seule, décorait primitivement l'abside. C'est une figure qui siège frontalement sur un banc sans dossier. Figure lourde et trapue, avec une grande tête, elle a été exécutée par un mosaïciste qui n'a pas su éviter la déformation de l'effet par la surface incurvée de la conque : maladresse qui est à rapprocher de celle – moins accusée – du mosaïciste de l'abside de Sainte-Sophie de Constantinople, que nous croyons plus ou moins contemporaine. Là, la Vierge trônant n'est pas suffisamment liée au mur, et contrairement aux œuvres byzantines habituelles, semble planer devant le mur au lieu de faire corps avec lui. A Salonique, la tête lourde de la Vierge s'apparente à celle du Christ dans la coupole (fig. 101).



140 : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque de la coupole : Vierge de l'Ascension. Photo Lykides, Salonique.

Plusieurs savants datent cette Vierge de l'abside du XIe, voire du XIIe siècle. Mais, comme moi (qui préfère le XIe siècle avec restaurations ultérieures), tous ces érudits ne jugent que par le style. Or, il est évident que, parmi les œuvres connues, du IXe comme des XIe et XIIe siècles, aucune ne présente d'une façon complète le style de la Vierge de l'abside de Sainte-Sophie de Salonique. Cependant, comme je le dis page 522, pour le IXe siècle, nous disposons d'un très petit nombre de mosaïques qui, chacune, présente un style différent (on est à l'époque du retour à une technique qu'on n'avait guère pratiquée pendant 150 ans). Pour les XIe-XIIe siècles, l'abondance des œuvres conservées

nous permet de connaître les styles « byzantins » de cette époque. Mais aucune des peintures du IXe siècle n'offre de ressemblances avec le style de la mosaïque de Salonique. Ceci étant dit, je n'insiste pas sur la chronologie précise de cette mosaïque, qui d'ailleurs a certainement subi des restaurations maladroites. Voir l'aperçu général de cette mosaïque (avec préférence donnée à la datation au XIe siècle) dans Cormack, *op. cit.* p. 193-194.

L'Enfant semble avoir été fortement retouché. Mais après avoir examiné attentivement la mosaïque, je crois pouvoir affirmer qu'on a tort d'y distinguer les traces d'une première version de l'Enfant. Ce qu'on prend pour la partie inférieure du corps de Jésus tel qu'il aurait été figuré primitivement n'est en réalité qu'une partie de la tunique de la Mère. La calotte de la coupole est occupée par une Ascension : au sommet de la calotte, porté par deux anges, plane le Christ-Pantocrator enfermé dans une auréole. Sur le pourtour, une Vierge orante et les douze apôtres assistent à l'Ascension, au milieu d'un paysage d'arbres : douze oliviers se dressent entre ces figures, tandis que des deux côtés de la Vierge poussent de petits palmiers (un palmier de même genre, mais dédoublé, apparaît sur la partie de la calotte opposée à la Vierge). Le sol sous les pieds des apôtres est fait de grosses pierres irrégulières et étranges, multicolores ; il est plus égal et verdoyant autour de Marie. Le feuillage des oliviers est divisé en deux parties égales, celle de droite étant éclairée de nombreuses lumières d'or. On peut affirmer que – à l'exception de restaurations partielles (par ex. sur la figure de l'ange à droite de la Vierge ?) – toute la mosaïque de la calotte a été exécutée en même temps : Charles Diehl, qui séparait le Christ du sommet et les images du pourtour, se trompait ; dès 1908, Aïnalov, dans *Viz, Vrem.* 1908, p. 535 avait



141 : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque de la coupole : ange de l'Ascension. Photo Lykides, Salonique.

montré que toutes les mosaïques de la coupole étaient contemporaines ; cf. plus tard aussi M. Kalliga, *Die Hagia Sophia von Thessalonike*, Würzburg, 1935, p. 37.

C'est l'ensemble de cette mosaïque qu'il convient d'attribuer au IXe siècle : car si la tête du Christ au sommet de la voûte et toute sa figure trapue font penser à la mosaïque du narthex de Sainte-Sophie de Constantinople (v. *supra*) qui date de 900 environ, la Vierge et les apôtres du pourtour de la coupole, malgré l'originalité de leur style, trouvent également des analogies parmi les œuvres de cette époque, tandis que la croix mise entre les mains de saint André prouve une origine



142 : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque de la coupole : saint Pierre. Photo Lykides, Salonique.

constantinopolitaine du modèle. J'attire spécialement l'attention sur les proportions élancées de ces figures (en comparaison avec la figure trapue du Christ), et notamment de la Vierge (fig. 140), qui est mince et a des épaules tombantes, comme la Théotocos de l'abside de la Dormition de Nicée, et le visage allongé comme l'ange de l'arc devant l'abside de Sainte-Sophie de Constantinople. Les ailes immenses et écartées du corps de l'ange à gauche de la Vierge (coupole de Salonique, fig. 141), aux longues plumes qui s'incurvent à l'extrémité et qui sont remarquables par leurs couleurs



143 : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque de la coupole : un apôtre. Photo Lykides, Salonique.

(d'abord plusieurs ocres, puis des bleus de nuances différentes, du bleu traversé de blanc), s'apparentent aux ailes magnifiques du grand ange du chœur de Sainte-Sophie de Constantinople. La disproportion, parfois gênante, entre têtes, mains et pieds, avec tendance à l'acromégalie, est un autre trait typique des figures de l'Ascension (apôtres, anges) (fig. 142, 143). Or, on la retrouve, quoique moins accentuée, sur la mosaïque du tympan du narthex de Sainte-Sophie de Constantinople (fig. 112 et 139), ou encore dans les mosaïques du IX[e] siècle dans les pays latins : chapelle Saint-Zénon à

Rome, Germigny-des-Prés. Enfin, le schématisme des draperies (quelques longs plis droits séparés par un réseau de « lumières » conventionnelles) et surtout des membres et plus encore des têtes des personnages, aux traits lourds, témoigne d'une phase de l'évolution de la peinture byzantine antérieure à la poussée antiquisante du Xe siècle prolongée au XIe siècle (avec aboutissement dans le style de Daphni). Toutes ces observations nous invitent à opter pour le IXe siècle, comme date probable de la grande mosaïque de Sainte-Sophie de Salonique. Une inscription qui l'accompagne nous informe qu'elle est l'œuvre d'un archevêque du nom de Paul. Or, la liste des titulaires de la chaire de Salonique connaît deux Paul qui l'occupèrent, l'un au IXe siècle et l'autre au XIe siècle. Selon nous, seul le premier peut entrer en ligne de compte, et ce nom inscrit sur la dédicace vient corroborer les conclusions de notre examen direct de la coupole. J. I. Smirnov (*Viz. Vrem*, VII, 1900, p. 60 et s.), puis D. V. Aïnalov (*ibid.*, XV, 1908, 535) et N. P. Kondakov (*Makedonia*, Saint-Pétersbourg, 1909, p. 100) l'attribuaient comme nous au IXe siècle (885, 886), et par conséquent à la première période qui suivit la fin de l'iconoclasme. Les belles photographies de détail dont nous disposons maintenant permettront au lecteur de vérifier nos conclusions et de joindre ainsi – à titre définitif, j'espère – les mosaïques de l'abside et de la coupole de Sainte-Sophie de Salonique au petit nombre de peintures monumentales conservées de cette époque. Avec les savants russes que je viens de citer, je les date du règne de l'archevêque Paul, contemporain et correspondant de Photios, soit de 885 (cf. *Sancti Photii…, Epistolae XLV*, éd. Papadopoulos-Kerameus, Saint-Pétersbourg, 1896, p. 19, cf. p. III, XIII). La Vierge trônant de l'abside pourrait être contemporaine ou légèrement antérieure ; elle a été restaurée au XIe siècle.



143a : Salonique, Sainte-Sophie. Coupole : Christ de l'Ascension. Photo Lykides, Salonique.



143b : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque de la coupole : Christ de l'Ascension. Photo Lykides, Salonique.



143c : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque de la coupole : ange de l'Ascension. Photo Lykides, Salonique.



143d : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque de la coupole : un apôtre. Photo Lykides, Salonique.



143e : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque de la coupole : deux apôtres. Photo Lykides, Salonique.



143f : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque de la coupole : un apôtre. Photo Lykides, Salonique.



143g : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque de la coupole : un apôtre. Photo Lykides, Salonique.



143h : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque de la coupole : un ange. Photo Lykides, Salonique.



143i : Salonique, Sainte-Sophie. Mosaïque de la coupole : un ange. Photo Lykides, Salonique.

Psautiers illustrés

Nous reproduisons plusieurs miniatures qui appartiennent à l'illustration de quatre manuscrits différents de psautiers byzantins décorés de peintures marginales. Ces manuscrits forment une « famille » dont les membres les plus anciens remontent à la fin du IXe siècle. Je les crois confectionnés à la même époque et dans le même scriptorium, peut-être en partie par le même artiste (v. *supra*). Les versions postérieures appartiennent à toutes les époques, entre le XIe et le XIVe s. (complétées par des copies russes plus tardives).

Depuis N. P. Kondakov, qui fut le premier à étudier ces manuscrits illustrés, on admet généralement que les peintures qui les décorent ont été exécutées dans un

couvent (Saint-Jean de Stoudion à Constantinople, ou un autre) et représentent la branche monastique et populaire de l'art byzantin du IXe siècle et des siècles postérieurs. Mais cette opinion doit être abandonnée définitivement, en ce qui concerne les plus anciens manuscrits, depuis les recherches de N. Malicky sur le texte de ces manuscrits de la fin du IXe siècle. En effet, il a pu établir que les psaumes y sont accompagnés de rubriques qui correspondent aux usages liturgiques particuliers à Sainte-Sophie de Constantinople. C'est donc à l'ombre de la cathédrale de la capitale byzantine, et non pas dans un monastère, qu'est née cette illustration des psautiers. Et comme la patriarchie de Constantinople était au IXe siècle un centre de haute éducation, c'est le contraire d'un an folklorique qu'il faut s'attendre à trouver dans ce cycle d'images religieuses.

On ignore la date plus précise à laquelle cette illustration fut créée, mais étant donné, d'une part, qu'on y trouve des images inspirées par les événements de la deuxième poussée iconoclaste (Concile de 815), et qu'il s'agit d'iconographie religieuse, qui n'était naturellement pas en usage sous les patriarches iconoclastes (jusqu'en 843), cette illustration n'a pas pu être entreprise avant 843. Et d'autre part, trois des manuscrits conservés remontant à la fin du IXe siècle, le cycle d'images qu'on y trouve a dû être inventé avant 900. Ce qui revient à dire qu'il le fut dans la deuxième moitié du IXe siècle. Contrairement à ce qui a été admis jusqu'ici, je crois qu'on peut préciser davantage cette date, avec une chance de succès appréciable. Du moment qu'il s'agit d'œuvres créées à la patriarchie de Constantinople, on est un peu mieux armé pour le tenter que s'il était question de manuscrits d'origine inconnue. Et tout d'abord rappelons-nous que des trois prélats qui occupèrent le trône patriarcal à Constantinople, Méthode ne le fit que

pendant quatre ans (843-847), tandis qu'Ignace (847-858 et 867-877) et Photios (858-867 et 877-886) occupèrent le patriarcheïon pendant près de quarante ans. *A priori*, par conséquent, il y a bien plus de chances que l'illustration des psautiers ait été composée dans l'entourage d'Ignace ou de Photios. Or, entre les deux, notre choix va à Photios pour plusieurs raisons dont voici les principales. Ignace avait été accusé de négliger la mémoire du patriarche Nicéphore, tandis que celui-ci est au contraire très spécialement honoré (seul parmi les patriarches orthodoxes) par plusieurs peintures des psautiers. Au contraire, le règne de Photios a été plus favorable à une iconographie de ce genre, et nous y reviendrons. On sait d'ailleurs que Photios lui-même avait composé une « chaîne » de commentaires des psaumes (ouvrage disparu), et qu'il fut vivement intéressé par l'exégèse du psautier. Dans ses lettres à Amphiloque et ailleurs, on trouve des fragments de ses propres commentaires des psaumes. D'autre part, c'est pendant le premier règne de Photios que l'un de ses amis les plus proches (et des plus odieux aux yeux d'Ignace, leur adversaire commun), l'évêque Grégoire Asbestas, peintre réputé, avait exécuté dans un manuscrit (cf. p. 498) un cycle de peintures qui par leur, genre (images de polémique religieuse dénonçant les adversaires) et par leur interprétation (adversaires comparés aux diables, à l'Antéchrist, à Simon le Mage) s'apparentaient étroitement aux miniatures des psautiers, avec cette seule différence que les miniatures de Grégoire Asbestas visaient le patriarche Ignace, et que celles des psautiers visent le patriarche iconoclaste Jean le Grammairien et d'autres iconoclastes. Le rapprochement me paraît d'autant plus concluant qu'on ne connaît pas d'autres exemples byzantins de peintures de polémique semblables, ni parmi les

œuvres conservées ni parmi les monuments décrits par les auteurs anciens.

L'attribution de l'illustration des psautiers au patriarcat de Photios est corroborée par d'autres observations, que nous ne ferons que mentionner brièvement ici, ayant eu l'occasion de le faire dans notre étude des miniatures et mosaïques : c'est sur les sceaux de Photios qu'apparaissent les deux types de l'image de la Théotocos qu'on retrouvera sur les pages des psautiers, où l'intention de figurer des icônes est manifeste.

À première vue, la place que le patriarche Nicéphore tient dans ce cycle de peintures, et la passion avec laquelle on y polémise avec les iconoclastes, pourraient faire croire à une date plus rapprochée de 843, et plutôt au règne du premier patriarche orthodoxe, Méthode. Mais cette hypothèse ne peut être maintenue pour diverses raisons, et notamment parce que les miniatures représentent Nicéphore comme un saint : or celui-ci n'a dû être canonisé qu'en 847, date de la translation de son corps aux Saints-Apôtres de Constantinople, mais aussi année de la mort de Méthode. Les miniatures seraient ainsi postérieures au règne de ce patriarche, et comme leur confection sous Ignace paraît improbable (v. *supra)*, on se trouve ramené au premier règne de Photios.

Or, les quinze années qui séparent le commencement de son règne de la suppression officielle de l'iconoclasme ne présentent pas un obstacle, pour une explication de la polémique anti-iconoclaste qui inspira les illustrateurs des psautiers. Car l'iconoclasme fut loin de désarmer, avec 843, et on tient des preuves formelles de la lutte que l'Église – sous Photios précisément – continua à mener contre cette hérésie, dans les années soixante et soixante-dix (cf. p. 428). Photios, qui réunit un concile dont la tâche essentielle, selon lui, fut de s'opposer aux croyances iconoclastes, était plus désigné que quiconque

pour inspirer une imagerie anti-iconoclaste rattachée à un livre d'usage aussi courant que le psautier. Si selon son adversaire Nicétas, Photios projetait d'envoyer à l'empereur d'Occident le manuscrit des Actes du concile anti-ignatien muni des images de Grégoire Asbestas, il pouvait tout aussi bien faire répandre des psautiers garnis de peintures de polémique anti-iconoclaste. Et de même, en réhabilitant le patriarche Nicéphore, Photios l'érudit était plus capable qu'aucun autre prélat à Constantinople de s'être servi, dans la polémique par l'image, de thèmes et d'arguments que Nicéphore avait réunis dans ses *Antirrhetici* dirigés contre les iconoclastes : or nous verrons précisément plusieurs correspondances frappantes entre les écrits de Nicéphore et les peintures à sujets évangéliques insérées dans les psautiers. D'ailleurs, les écrits de Photios aussi représentent ou développent quelques-uns de ces thèmes chers à Nicéphore, et notamment celui du Christ-souverain suprême de la communauté des hommes réunis dans l'Église (indépendamment de l'Empire chrétien) : la dyarchie de l'Épanagogé de Photios en est l'aboutissement.

Les psautiers illustrés grecs sont des œuvres complexes qui n'intéressent la présente étude que partiellement. Nous n'avons donc pas à les étudier dans toutes leurs parties, ni même à évoquer tous les problèmes qu'ils posent. Notre propos ne concerne que celui de l'origine de cette illustration, que les considérations qui précèdent nous invitent à fixer au premier règne de Photios, soit entre 858 et 867. Cette œuvre, fort savante, a certainement vu le jour dans l'entourage immédiat du patriarche, et nous inclinons même à admettre que les trois exemplaires de la fin du IXe siècle qu'on en connaît pourraient tous les trois provenir de l'atelier du patriarcat : tous présentent les psaumes selon les usages de Sainte-Sophie ; tous ont une écriture semblable et des peintures très apparentées. On était justement à l'époque de la

multiplication des livres (cf. le *prochiron)*, et le retour à l'imagerie religieuse ne pouvait que favoriser l'extension de ce genre d'entreprise aux livres illustrés. Étant donné que les trois exemplaires contemporains se ressemblent étroitement, sans dépendre les uns des autres, on pourrait penser à un atelier en pleine activité, où certaines images importantes sont des œuvres originales et nouvelles du maître, qui les varie quelquefois d'un codex à l'autre (c'est le cas de certaines images relatives aux iconoclastes), tandis que le reste est emprunté à des modèles plus anciens et réapparaît partout. Ce n'est certes pas l'endroit pour étudier de plus près les méthodes précises qui ont présidé à l'élaboration de l'illustration marginale de ces psautiers. Le cas est exceptionnellement intéressant, parce qu'on sait que l'œuvre dans son ensemble ne remonte pas au-delà du milieu du IXe siècle (ce qui n'exclut nullement le réemploi occasionnel des modèles de toute origine et notamment de modèles pré-iconoclastes, pour les images inspirées par les livres historiques de l'Ancien Testament), et qu'on sait aussi comment cette illustration allait évoluer aux siècles suivants. Plus remarquable encore – et tout à fait exceptionnel à Byzance – est l'initiative qu'y prend l'illustrateur de faire d'un cycle d'illustrations d'un livre canonique un miroir des polémiques religieuses et même d'événements réels de son temps, de faire de l'imagerie dans des manuscrits liturgiques un instrument d'action religieuse pratique. Et comme, d'autre part, maintes images de ces manuscrits sont d'un art habile et observateur, parfois cocasse et souvent original (aucun copiste byzantin, plus tard, ne saura comprendre et conserver ces qualités des miniatures des trois peintres du IXe siècle), nous nous demandons si on n'a pas affaire à des œuvres de Grégoire Asbestas lui-même ou de ses imitateurs immédiats : on verra à quel point certaines

peintures des psautiers et les descriptions des miniatures authentiques d'Asbestas favorisent cette hypothèse. Ce qu'on a pris pour de la verve populaire dans l'art des psautiers ne saurait s'opposer à l'attribution hypothétique à un peintre-prélat de l'entourage du savant Photios, puisque nous savons (v. texte, p. 498) par un contemporain, qu'il était auteur d'images que leurs sujets et les légendes qui les accompagnaient excluaient à l'avance du nombre des œuvres « distinguées ». Il suffit d'ailleurs de relire les écrits des prélats de cette époque, pour comprendre que la verve dite populaire et la vulgarité du langage n'étaient point le privilège des petites gens.

Psautier Chludov

Psautier grec à illustrations marginales très nombreuses, appelé d'après le nom de son ancien propriétaire, commerçant à Moscou au milieu du XIXe siècle. Aujourd'hui il est conservé au Musée Historique, à Moscou [141]. Nous reproduisons plusieurs peintures de ce manuscrit, qui est l'un des plus anciens et certainement le plus complet des trois exemplaires de la fin du IXe siècle (les deux autres sont : Paris grec 20, incomplet ; Mont-Athos, Pantocrator 61, v. *supra*). Malheureusement de nombreuses images de ce manuscrit ont été retouchées et une grande partie du texte réécrit, principalement à la fin du XIIe siècle (v. Lazareff, dans *Byz Zeit*, XXIX, p. 279 et s.). Toutefois, les retouches des peintures ne défigurent pas les images que nous reproduisons d'après les photographies de la collection de l'École des Hautes Études (exécutées avec le concours de la Bibliothèque Frick, New York).

Fol. 9^v^. Psaume 9, 33. – Pour illustrer les paroles de David : « Levez-vous, Seigneur », on montre le psalmiste incliné devant Jésus et faisant le geste qui signifie qu'il

parle. Le Christ vient de se soulever et est assis sur le bord du lit funéraire ou du sarcophage. Derrière lui se dresse l'édicule-mausolée, avec une base de trois marches et un *ciborium* garni de rideaux, au sommet. Légende : ΔΑΔ ΠΡΟΦΗΤΕVΩΝ ΠΕΡΙ ΤΗC ΑΝΑCΤΑCΕΩΧ ΤΟΥ ΚV (fig. 134).

Fol. 23. Psaume 25, 4. – Le patriarche Nicéphore debout et de face tient sur une main recouverte du pan de son phélonion, une *imago clipeata* du Christ, qu'il adore en la montrant de son autre main. Nom et titre de Nicéphore à gauche, verticalement.

Plus bas sur la même page : psaume 25, 9-10 : Concile iconoclaste de 815. Assis côte à côte un dignitaire laïc représentant l'empereur (ou Léon V lui-même) et un évêque (le patriarche iconoclaste Théodote ?) ; d'autres ecclésiastiques et des laïcs debout de part et d'autre des personnages assis, qui ordonnent la destruction des images ; à droite, un laïc armé d'une brosse à long manche et un évêque maniant une perche sont en train de badigeonner de chaux une *imago clipeata* du Christ ; devant ces iconoclastes, un grand vase rempli d'un mélange de chaux et d'eau (v. *supra).* La peinture est en mauvais état (fig. 97).

Fol. 35v. Psaume 36, 35 : un personnage de grande taille tenant une bourse et un arc (?) ; à sa gauche un diable qui souffle dans sa direction (le souffle est représenté) et tend vers lui ses deux mains ; auprès du diable un récipient rempli d'argent (?) et une bourse. – Peinture effacée ainsi que la longue inscription qui l'accompagne et qui commence par IANNIS : il s'agit donc du patriarche iconoclaste (837-843) Jean le Grammairien dit Ἰάννις, que l'image représente en simoniaque (v. *supra)* (fig. 96).

Fol. 45. Psaume 45 (46), 7. – Crucifiement. Le Christ, en *colobium*, est représenté mort sur la croix. Il a la tête inclinée, les yeux fermés. Le sang coule de son

flanc ouvert et de ses mains, peut-être également de ses pieds. Au-dessus de lui, Sol et Luna, sur deux disques : les têtes des deux personnifications semblent se détourner, ou bien elles sont masquées par une ombre (éclipse). Sous la croix du Christ, crâne d'Adam. Les deux larrons sont également morts ; le bon larron est mort la tête levée vers le Christ (malgré les yeux fermés), l'autre en mourant a laissé tomber sa tête en avant. Du sang coule des mains des deux larrons. Deux soldats à droite des croix. Plus à droite encore, un groupe de rois en loros (et sans couronnes) ; le premier soulève les épaules et écarte le bras gauche (en signe d'étonnement). Derrière les rois, plusieurs jeunes gens, dont l'un regarde vers les croix et, en signe d'étonnément, porte une main à la bouche. Devant celui-ci, un personnage de profil, barbu, en tunique et manteau, s'adresse aux deux dernières figures de la scène : un personnage en vêtement de dignitaire (manteau retenu par une fibule emperlée) fait le geste de l'orateur et tient, sur la main gauche dissimulée sous le manteau, plusieurs rouleaux noués par un ruban. Ce personnage à l'allure noble (opposée aux mouvements inquiets des rois) parle à son interlocuteur, tout en regardant le crucifié ; tandis que derrière lui un homme imberbe en tunique et manteau regarde vers le Christ et le désigne du doigt. Légende, à côté des deux dernières figures : ΕΛΛΗΝ [ΕΧ]... ΔΙΟΝVCΙΟC. Le dignitaire avec les rouleaux est donc Denis l'Aréopagite. Son costume est celui d'un membre de l'Aréopage d'Athènes tel qu'on l'imaginait à Byzance. Les rois frappés de stupeur sont ceux qu'évoque le verset du psaume. Nous avons déjà réservé à notre commentaire (p. 436) l'explication entière de cette image, qui est un hapax (fig. 130).

Fol. 51v. Psaume 51 (52), 9. – Deux images superposées, pour montrer leur parallélisme. Au-dessus, saint Pierre piétinant Simon le Magicien étendu par terre,

couché à plat ventre, et ayant laissé tomber un vase ; des pièces de monnaies se répandent autour. Légende : ΠΕΤΡΟC ΚΑΤΑΡΓΕΙ ΣΙΜΟΝΑ ΤΟΝ ΜΑΓΟΝ ΔΙΑ ΤΗΝ ΦΙΛΑΡΓVΡΙΑΝ ΑVΤΟV. Au-dessous, le patriarche orthodoxe Nicéphore marche sur Jean le Grammairien (Iannis), patriarche iconoclaste, et le désigne du doigt de sa main droite, tandis que dans sa gauche il tient une *imago clipeata* du Christ. L'hérésiarque a les cheveux dressés ; de sa bourse se répandent tout autour des pièces d'argent. Légende : ΝΙΚΗΦΟΡΟC ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC ΑΠΟΔΕΙΚΝVΩΝ ΙΑΝΝΗΝ ΤΟΝ ΔΕVΤΕΡΟΝ ΣΙΜΟΝΑ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΜΑΧΟΝ (fig. 62).

Fol. 63. Psaume 67 (68), 2. – Le Christ libère Adam et Ève du pouvoir d'Hadès. Sur le fond d'une mandorle se tient le Christ et il attire vers lui Adam ; Ève apparaît derrière et lève un bras, en signe de prière. La mandorle du Christ et les protoplastes sont posés sur le ventre d'un Hadès personnifié par un vieillard robuste et géant. Il est couché la tête en bas, renversé par le Christ-vainqueur. Le géant vaincu semble esquisser un geste de supplication ; ses jambes sont pliées aux genoux. Quatre petits démons s'enfuient devant le Christ. Leurs silhouettes monochromes montrent des êtres d'aspect différent : êtres chevelus qui ressemblent à des insectes. Légendes : ΤΟΝ ΑΔΑΜ ΑΝΑCΤΩΝ Ο ΧC ΕΚ Τϒ ΑΔΟϒ et, près des démons : ... ΟΙ ΕΧΘΡΟΙ ΤΟV ΘV (fig. 120).

Fol. 64. Psaume 67 (68), 16. – Détail d'une peinture qui montre David devant le médaillon de la Vierge et de l'Enfant fixé au sommet de la montagne (de Sion) ; tandis qu'au pied de cette montagne gît la pierre qui s'en est détachée (symbole du Christ, la montagne étant symbole de la Théotocos) ainsi que Daniel étendu sur son lit et accompagné d'une légende : ΔΑΝΙΗΛ ΠΡΟΦΗΤΕVΕΙ ΕΙC ΤΟ ΟΡΟC ΤΟ ΜΕΤΑ. Nous ne reproduisons que le médaillon-icône de la Vierge : image

frontale de la Mère, ses deux mains sur les épaules de l'Enfant : type de la Nicopéa (fig. 127).

Fol. 67. Psaume, 68 (69), 22. – Deux images rapprochées, pour montrer leur parallélisme. En haut, à droite, en présence du porte-lance, un soldat armé d'un bouclier rond porte à la bouche du Christ crucifié une éponge imbibée de vinaigre et de bile. Légende : OVTOI... (probablement inspiré par Matth. 27, 34). Un cratère au pied de la croix, qui s'élève au sommet d'un rocher escarpé. En bas, à gauche, deux iconoclastes, dont le premier est un laïc aux cheveux dressés, et le second un évêque ; le premier tient une perche et badigeonne de chaux une *imago clipeata* du Christ. Devant les iconoclastes, un cratère comme celui qui est au pied de la croix, mais plus grand. Légende : EIKONOMAXOI KAI OUTOI MHEANTEC ΥΔΩΡ KAI ACBECTON ΕΠΙ ΤΟ ΠΡΟCΩΠΟΝ (fig. 97).

Fol. 67v. Psaume, 68 (69), 28. – Les Juifs achètent les gardes du tombeau du Christ. Le premier des trois soldats qui sont debout devant le Saint-Sépulcre tient un mouchoir dans lequel un vieillard jette des pièces de monnaie ; plusieurs personnages accompagnent ce vieillard. Longue légende dont je ne déchiffre pas la première moitié (verticalement, le long du bord de la page), elle continue horizontalement... ΤΑ ΑΡΓVΡΙΑ ΕΨΕV(C)ΑΝΤΟ ΚΑΙ ΠΡΟCΕΘΗΚΑΝ ΑΝΟΜΙΑΝ ΕΠΙ ΑΝΟΜΙΑ(Ν).

Au-dessous, en pendant à la peinture précédente, un évêque inspiré par un démon ordonne deux prêtres qui lui tendent des bourses d'argent. Dans sa main gauche, l'évêque tient une coupe pleine de pièces d'argent. L'évêque a des cheveux ébouriffés, tandis que les prêtres portent la tonsure, avec une couronne de cheveux très fournie. Il est probable que le peintre l'a exagérée, à dessein, pour donner une allure caricaturale à ces figures de simoniaques. Le démon qu'une légende appelle

ΘVΛΑΡΓVΡΟC ΔΑΙΜΩΝ est un personnage de couleur sombre qui, accouru de droite, parle à l'oreille de l'évêque. Il n'est revêtu que d'un voile (?) qui lui couvre les épaules et les bras et dont un bout flotte derrière lui agité par le vent. Légendes : CΙΜΩΝΙΑΚ(ΟΙ)... Κ(ΑΙ) ΤΗΝ ΤΟV XV ΕΙΚΟΝΑ ΑΤΙΜΑΖΟΝ(ΕC) ΠΡΟCΘΗΚΗΝ ΤΗC ΑΝΟΜΙΑC ΑVΤ(ΩΝ) ΕΡΓΑΖΟΝΤ[ΕC]. Cette légende prouve, que la peinture représente des simoniaques qui sont en même temps des iconoclastes. Étant donné que cette peinture est imaginée en pendant à la précédente, il est à peu près certain que l'illustrateur entendait dire : comme les Juifs ci-dessus, les iconoclastes joignent à l'illégalité de leur hostilité aux images celle de la simonie (fig. 118).

Fol. 70v. Psaume, 72 (73), 9-10. – Hérétiques qui portent leur bouche au ciel, tandis que leur langue parcourt toute la terre. C'est la seule peinture du psautier illustré où la tendance à la représentation caricaturale des adversaires (cf. les coiffures ci-dessus) aboutit à des images monstrueuses. Elle ne saurait donc être citée comme typique, pour cette illustration (comme p. ex. Diehl, *Manuel d'Art byzantin.* I, fig. 182 sur p. 310). En revanche, on n'a pas relevé un détail essentiel : tandis que le psaume parle des orgueilleux et de leur hypocrisie, la légende interprète d'une façon significative : hérétiques qui parlent contre Dieu : ΟΙ ΑΙΡΕΤΙΖΟΝΤΕC Κ(ΑΙ) Ι~ΛΑΛΟVΤΝΕC ΚΑΤΑ ΤΟV ΘV. Dans l'idée d'un peintre du IXe siècle, cela ne pouvait désigner que les iconoclastes. La croix au-dessus du segment du ciel a été ajoutée, et les têtes des deux hérétiques, retouchées (fig. 119).

Fol. 72V. Psaume 73 (74), 12-14. – Crucifiement avec un Christ mort sur la croix (yeux fermés, tête penchée). Le Christ est nu et ne porte qu'un perizoma autour des hanches. Soleil et Lune sous forme de disques monochromes, avec un croissant inscrit dans un disque : ico-

nographie qui montre l'éclipse des deux astres. Un soldat porte le coup de grâce et fait jaillir le sang de la plaie qu'il ouvre sur le flanc de Jésus. La Vierge et Jean, la main portée à la bouche, en signe de tristesse ; la Vierge tient un mouchoir – allusion aux larmes qu'elle verse. Un soldat *derrière ces figures. Au pied de la croix, crâne d'Adam.* Légende : [CΘ]THPIA KATA THN AΓIAN ΠOΛIN. Ces mots se réfèrent au verset 12 et, en citant nommément la « ville sainte », l'identifient avec le « milieu de la terre » du psaume. C'est de cette manière aussi que se trouve justifié le crâne d'Adam qui apparaît au pied de la croix (fig. 131).

Fol. 79. Psaume 77 (78), 68-69. – Image de la Vierge avec l'Enfant, inspirée par l'icône de l'Odigitria. Elle apparaît au-dessus d'une muraille qui précède un édicule, le tout fixé au sommet d'une haute montagne que la légende désigne comme H AΓIA CIΩN (fig. 128).

Fol. 85v. Psaume 85-86, 9. – Un Christ qui se tient sur un tertre bénit un groupe de personnages qui s'inclinent devant lui. On distingue, suivies d'un groupe de figures imberbes et non caractérisées, cinq figures de princes : le premier, vieillard à barbe blanche, porte un ample manteau et un voile qui entoure sa tête ; un bonnet est peut-être posé sur ce voile, à moins qu'il ne s'agisse du sommet d'un capuchon. Le deuxième personnage est également un vieillard. Il porte un long vêtement monochrome et est coiffé d'une couronne qui comprend un anneau (emperlé ?) et trois éléments triangulaires munis chacun d'une grosse perle, au-dessus de l'anneau. Les troisième et quatrième personnages se ressemblent. Ils ont un type sémitique accusé (grand nez busqué, lèvres épaisses et barbe pointue). Mais tandis que l'un est coiffé d'un haut bonnet, emperlé à sa base et muni d'une large bande verticale, le second n'est coiffé que d'une simple bande, à la manière d'un diadème

antique. De leurs vêtements on ne voit qu'une veste qui s'arrête un peu au-dessous des genoux et le pantalon iranien. Enfin, le dernier prince a une tête large et des moustaches (peut-être une barbe naissante). Il porte un diadème du type antique, c'est-à-dire en ruban souple dont les longs bouts flottent derrière la tête, agités par le vent. Légende : TA EΘNH ΠΡΟCKVNOVCIN (fig. 125).

Fol. 86ᵛ. Psaume 86 (87), 5. – Une icône de la Vierge avec l'Enfant devant les murs de Jérusalem, que représentent une basilique et une tour (Saint-Sépulcre) enfermées dans une enceinte. L'icône de la Théctocos montre la Mère et l'Enfant frontalement, les mains de Marie posées sur les épaules du fils : c'est le type de la Nicopéa. David se tient devant l'icône et fait le geste de l'orateur. Légendes : ΔΑΔ ΠΡΟΘΗΤΕVΕΙ, à côté de David ; H ΑΓΙΑ CΙΩΝ au-dessus des architectures (fig. 126).

Fol. 97ᵛ Psaume 96 (97), II. – Deux images sont juxtaposées, pour illustrer le même verset, et notamment les mots « la lumière est semée pour le juste ». Comme le font comprendre les deux légendes ci-dessous, cette lumière est identifiée avec le Christ, tandis que le juste l'est une première fois avec saint Pierre, et la seconde, avec saint Eustathe. La première image montre le buste de saint Pierre, dans un cadre en forme d'édicule qui figure la prison de l'apôtre. Sous la miniature correspondante, complètement effacée, du psautier du IXᵉ s. Paris grec 20 fol. 9ᵛ, on lit la légende : O ΑΓΙΟC ΠΕΤΡΟC ΕΝ ΦVΛΑΚΗ. C'est dans sa prison, en effet qu'une lumière théophanique était venue délivrer saint Pierre. Dans le psautier Chludov, la légende dit : ΦΩC XC ΕΙC ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΠΕΤΡΟΝ. La seconde image montre un médaillon du Christ fixé entre les cornes d'un cerf et saint Eustathe qui, laissant tomber sa lance et son bouclier, s'agenouille sur sa selle pour adorer cette vision.

Cette fois, le Christ-lumière est une image du Christ apparue miraculeusement à un persécuteur des chrétiens, dont la conversion se fait grâce à une icône. La légende est conçue exactement comme la précédente : ΦΩC O XC EIC TON AΓION EVCTAΘHN (fig. 129). Sans pouvoir nous étendre ici sur les rapports entre les illustrations des trois psautiers du IXe siècle, signalons l'intérêt qu'il y aurait à confronter la présente miniature et le même sujet dans la version qu'en donne le Ps. grec 20 fol. 9^v(Omont, *Fac-similés*, pl. LXXIII), parce que les deux images sont également heureuses sans se copier, mais en recomposant de façon différente les motifs donnés. Dans les deux cas, on a affaire à un vrai artiste.

Psautier du Mont-Athos, Pantocrator n° 61

Comme nous l'avons rappelé plus haut, ce manuscrit illustré appartient à la même famille que le psautier Chludov. Ce qui ne l'empêche pas de présenter un certain nombre de variantes, aux écarts trop considérables pour être ramenées à un même prototype. Nous avons dit plus haut comment nous nous expliquons ces divergences. Le style des peintures de ce manuscrit est plus rudimentaire, mais leur art ne manque pas de verve. Nos photographies ne sont malheureusement pas satisfaisantes (Coll. Hautes Études, Paris, Mission G. Millet 1920) [142].

Fol. 24^v. Psaume 9, 33. – Nous avons décrit (p. 361) et reproduit (fig. 134) la peinture du psautier Chludov qui correspond au même texte. Le peintre du psautier Pantocrator 61 figure également une Résurrection du Christ, et d'une manière très semblable (fig. 133). Mais au lieu de s'asseoir sur son lit funéraire ou son sarcophage, le Christ apparaît ici – visible jusqu'aux genoux – à la porte de son mausolée. Il est debout, légèrement penché en avant, et – sur le point de quitter le mausolée – il fait le signe de bénédiction. Devant lui, une

pierre cubique, probablement la pierre qui fermait l'entrée du Saint-Sépulcre. Comme dans l'image du psautier Chludov, David se tient auprès de cette scène de la Résurrection. Légende : ΠΡΟΦΗΤ(ΗC).

Fol. 16. Psaume 25, 4 et 9-10. – Les deux images, qui, au fol. 23 du psautier Chludov, sont représentées l'une au-dessus de l'autre et y forment deux sujets indépendants, apparaissent ici côte à côte ; et l'on voit que, dans l'idée de l'illustrateur, elles forment un tout, ou plus exactement les deux parties antithétiques d'une seule démonstration par l'image. La pose assise du patriarche Nicéphore (qui est debout, dans le psautier Chludov) et la légende qui l'accompagne rendent plus évident encore le parallélisme des deux parties complémentaires de l'illustration.

Toutes les peintures de cette page sont réunies sur la marge latérale, intentionnellement élargie à cet effet. A gauche, le patriarche Nicéphore est assis sur un siège en bois sans dossier précédé d'un marchepied. La figure du patriarche est tournée à droite, vers l'image du concile, mais la tête est représentée de face et regarde le spectateur. Nicéphore porte sur la main gauche, voilée, une *imago clipeata* du Christ, qu'il adore en relevant la main droite. Aux pieds de Nicéphore, étendus par terre, un évêque et un empereur *(stemma).* Leurs noms se lisent à côté : ΛΕΩΝ (Léon V l'Arménien) et ΘΕΟΔΟΤΟC (le patriarche iconoclaste qui remplaça Nicéphore, orthodoxe, sur le siège patriarcal). Je ne vois pas si c'est un terrain ondulé (ou des serpents, moins probables à mon avis) qui est représenté devant ces figures allongées. La légende auprès de la figure de Nicéphore fait allusion au verset 4 du psaume 25 et établit ainsi un lien avec le texte ci-contre. Mais elle évoque aussi, indirectement, la « réunion » représentée à la droite de Nicéphore, ce Concile iconoclaste de 815 auquel le patriarche ortho-

doxe n'a pas voulu participer. Voici cette légende : ΠΑΤΡΙΑΡΧΗC Ο (sic) ΝΙΚΗΦΟΠΟC OVK ΕΚΑΘΗCΕΝ ΜΕΤΑ ΑVΤΩΝ. Quant aux personnages étendus aux pieds de Nicéphore et qu'il faut par conséquent considérer comme ses adversaires vaincus, ce sont bien les mêmes qui apparaissent à côté, dans la scène du Concile, et là encore par conséquent l'antithèse est évidente. La partie droite de la peinture est occupée par un grand édifice avec étage, figuré en coupe (détail architectural intéressant : comme cela se faisait couramment, le rez-de-chaussée est voûté, l'étage est couvert d'un toit à dos d'âne). Le Concile iconoclaste de 815 siège au rez-de-chaussée. On voit deux groupes de figures assises, à gauche des ecclésiastiques avec à leur tête le patriarche Théodote ; à droite l'empereur Léon V et – au-dessus de sa tête – sa suite ; entre les uns et les autres, un livre ouvert sur le banc. Au-dessus, c'est-à-dire dans la salle de l'étage, un personnage isolé est représenté debout, tourné à droite ; il fait le geste de quelqu'un qui parle et tient un rouleau déployé sur lequel on ne voit aucune inscription. Vêtu d'une longue tunique et d'un manteau (?) qui ressemble au phélonion des prêtres, le personnage se distingue surtout par ses cheveux, abondants et hérissés. Or, sur d'autres peintures, cette coiffure caractérise Jean le Grammairien, patriarche de 837 à 843 et qui a joué le rôle d'inspirateur de Léon V dès avant le Concile de 815. C'est après son refus d'accepter la charge patriarcale, en 815, que fut promu Théodote. Homme nouveau en matière de théologie, et τῶν ἰχθύων ἀφωνήτερος, « plus muet que les poissons », ce n'est pas lui mais bien Jean le Grammairien qui fournit aux iconoclastes les bases doctrinales de leur argumentation. C'est la raison pour laquelle les miniaturistes orthodoxes, dans les psautiers du IX[e] siècle, font de celui-ci l'adversaire principal du porte-parole orthodoxe, Nicéphore. Il était donc

normal de ne pas l'oublier en figurant le concile auquel Nicéphore refusa de participer, et que d'ailleurs Jean le Grammairien, sans le présider, dirigea moralement. Le miniaturiste le représente à la hauteur de Nicéphore et, comme celui-ci, au-dessus du groupe Léon V et Théodote, en qualité « d'éminence grise » qui du fond de la coulisse inspire le drame qui se déroule en scène. Le livre sur le banc est l'Évangile qui, dans les réunions des conciles, était exposé, ouvert, sur un trône. Il occupait la place du président, le Christ. La présence de ce détail prouve que l'iconographie des conciles était bien établie à l'époque des psautiers illustrés du IX[e] siècle. Car autrement un peintre orthodoxe n'aurait pas représenté à la place du président d'une réunion des hérétiques le livre des Évangiles.

Psautier British Museum addit. 19.352

Contrairement aux psautiers du IX[e] siècle copiés pour Sainte-Sophie, ce manuscrit qui date de 1066 a été écrit au grand couvent de Stoudion. Le colophon cite également le nom du scribe-miniaturiste, originaire de Césarée en Cappadoce. Nous n'avons pas à étudier ici cette œuvre du XI[e] siècle, et si nous en reproduisons une peinture (fol. 117) qui figure une victime des iconoclastes, sous Constantin V, le moine saint Etienne le Nouveau, c'est pour montrer, dans sa main gauche, non plus une *imago clipeata* du Christ, mais une icône réelle en forme de diptyque, avec les représentations, à mi-corps, du Christ et de la Vierge. C'est probablement le plus ancien exemple de cette iconographie, qui sera maintenue par la suite. Monographie : S. Der Nersessian, *Illustrations des psautiers grecs du Moyen Âge II*, Londres, add. 19552, Paris, 1970.

Psautier gréco-latin Berlin, Kupferstichkabinett fonds Hamilton 119. *XIIIe siècle*

Ce manuscrit offre une nouvelle version du même cycle d'illustrations. Pas plus que les autres psautiers postérieurs au IXe siècle, il n'a à être étudié ici. Nous ne faisons que lui emprunter une figure (notre Frontispice), qui n'appartient d'ailleurs pas à l'illustration des psaumes, mais forme un frontispice. Cette image nous sert à montrer une icône célèbre – la Théotocos Odigitria – telle qu'elle se présentait aux regards des fidèles, probablement dans l'église qui lui servait d'écrin monumental, et qu'on devait à l'empereur Michel III. Très précise, la peinture représente l'icône et son cadre en bois, ainsi que le voile qu'on devait baisser ou monter selon un horaire fixe ou à la demande des fidèles. L'icône avec son cadre était fixée sur un manche, qui permettait de la porter dans les processions, et qui en dehors des processions était retenu par un meuble en bois de forme pyramidale. Une deuxième icône, du même type iconographique, mais toute petite, était fixée au bas de la grande icône : c'est elle probablement qu'embrassaient les fidèles, qui ne pouvaient atteindre les parties importantes de la grande icône miraculeuse. D'accord avec le voyageur catalan Klavijo, qui l'a décrite au XVe siècle, le peintre montre l'Odigitria au milieu d'un pavillon aux murs formés de grilles. De plan carré, il était surmonté d'un toit pyramidal que portaient quatre colonnes et un entablement décoré de feuilles d'acanthe. Deux lampes étaient suspendues à cet entablement. Si inattendu que cela paraisse, une figure du Christ en ronde-bosse (jusqu'à la hauteur des hanches) couronnait le toit pyramidal. Le peintre est formel à cet égard, tandis que les monuments conservés, pas plus que d'autres images de *ciboria*byzantins, n'en offrent aucune analogie. A cette représentation – unique par sa précision – d'une icône



144 : Psautier Hamilton. Vénération de l'icône de la Vierge Odigitria dans son kivorion grillagé. Berlin, Staats-bibliothek. Photo École des hautes études, Paris.

miraculeuse célèbre de Constantinople se joint un témoignage iconographique précieux sur le culte dont elle était l'objet. Au bas de l'image, à genoux sur le dallage de l'église ou debout, on voit huit membres d'une même famille byzantine : le père, la mère et leurs six enfants. Aucune inscription n'accompagne ce portrait collectif. Un arc trilobé décoratif avec une paire de grues en « acrotères », forme le cadre de la peinture.

Photographie de la coll. de l'École des hautes études, Paris.

Fig. 144.



145 : Destruction d'icônes sur ordre impérial. D'après Jean Skylitzes, ms. Madrid, fol. 66.

L'évangéliaire liturgique au Mont-Athos, Dionysiou n° 587 (anc. 740)

Ce beau manuscrit illustré date du XI[e] siècle et ne saurait donc être étudié dans le présent ouvrage. Nous ne lui empruntons qu'une seule image, celle qui, au fol. 43, figure la cérémonie de la lecture du Synodicon, à l'office du deuxième Dimanche du Grand Carême, jour de commémoration solennelle du Triomphe de l'Orthodoxie, dans les églises cathédrales orthodoxes. Entouré des membres du clergé de Sainte-Sophie un diacre procède à cette lecture du haut de l'ambon. Ni moi ni mon collègue et ami K. Weitzmann, professeur à l'Université de Princeton, nous ne connaissons d'autre

exemple de cette image. Je dois la photographie reproduite à l'obligeance de M. Weitzmann. Le cliché appartient à l'Université de Princeton. Sur ce manuscrit et ses illustrations abondantes, qui seront étudiées en détail par M. Weitzmann dans un ouvrage consacré aux peintures des Évangéliaires liturgiques, voir en attendant : Weitzmann, *The Narrative and Liturgical Gospel Illustration*, in *New Testament Manuscript Studies*, edited by M. Parvis et A. Wikgren. University of Chicago Press, 1950, p. 151-174.

Fig. 145.

CONCLUSION

La restauration des images religieuses a eu une conséquence – remarquable sur le plan humain, – dont il n'a pas été question dans le dernier chapitre de la présente étude : reprendre la pratique des icônes, c'était charger d'une activité, fort importante religieusement, une catégorie de chrétiens qui n'en avaient pas du temps du rejet des icônes : les artistes et les artisans, peintres, sculpteurs, orfèvres. Car de toute évidence les responsabilités de ces artistes et artisans devenaient particulièrement grandes lorsqu'on reconnaissait aux images un rôle religieux essentiel, comme cela s'était produit à Byzance après 843. C'est entre les mains de ces « techniciens » que le christianisme byzantin issu de la crise s'en était remis, pour assurer l'un des moyens les plus efficaces selon lui de contacts immédiats avec la Grâce.

Or, nous ne savons presque rien sur ces artistes et artisans. A l'époque de la restauration, deux noms seulement sont prononcés par les écrivains de l'époque. Mais ces deux peintres doivent cet honneur à leurs activités autres que la peinture. L'un d'eux, le moine Lazare, auteur présumé de la mosaïque de l'abside de Sainte-Sophie (cf. p. 515), a été célébré pour son martyre du fait des iconoclastes, et c'est probablement sa réputation de héros de la cause orthodoxe qui le fit choisir, par le patriarche Ignace, pour une ambassade auprès du pape à Rome. Un texte que nous avons cité atteste le grand

talent de peintre d'un Grégoire Asbestas, et évoque l'une de ses œuvres. Mais on n'aurait rien appris sur cet artiste s'il n'était pas en même temps évêque de Syracuse et personnage de premier plan dans la lutte intestine qui, du temps de la restauration, déchira l'Église constantinopolitaine. D'ailleurs, notre source qui est une pièce hagiographique hostile à Grégoire Asbestas (la Vie du patriarche Ignace) ne parle que d'une œuvre à sujet profane, et nous ne savons même pas s'il a jamais exécuté des peintures religieuses. Lazare est donc le seul peintre d'icônes du temps de la restauration dont il est question dans les textes contemporains, et encore n'apprend-on rien sur sa formation et sa façon d'interpréter les thèmes sacrés, quant au fond religieux et à la forme. Était-il artiste créateur ou simple exécutant, était-il attiré par les traditions de l'art antique ou hostile à son esthétique ? Comme dans d'autres cas, on n'est pas bien avancé en apprenant le nom et même quelques faits biographiques d'un peintre ou d'un sculpteur du Moyen Âge. Bien plus évocateur est un texte qui formule une décision du Concile œcuménique de 787 et qui s'efforce de définir les rapports entre l'artiste chargé d'une image religieuse et l'Église, gardienne de la vraie foi. Si bref qu'il soit, c'est un statut de l'artiste byzantin, dans les conditions créées par le retour officiel au culte des images, après la Crise :

Τῶν ζωγράφων ἐφεύρεσις ἡ τῶν εἰκόνων ποίησις, ἀλλὰ τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας ἔγκριτος θεσμοθεσία καὶ παράδοσις. καὶ τὸ ἀρχαιότητι διαφέρον, αἰδέσιμον κατὰ τὸν θεῖον Βασίλειον... μενοῦνγε αὐτων (τῶν πνευματοφόρων πατέρων) ἡ ἐπίνοια καὶ ἡ παράδοσις, χαὶ οὐ τοῦ ωγράφου. τοῦ γὰρ ζωγράφου ἡ τέκνη μόνον ἡ δὲ διάταξις πρόδηλον τῶν δειμαμένων ἅγίων πατέρων.

(Mansi XIII, 252).

On voit que les rédacteurs des Actes du concile, pour se faire mieux comprendre, n'ont pas craint de répéter plusieurs fois la même pensée, et cela souligne sans doute la fermeté de leur décision relative aux artistes : c'est l'Église catholique, ce sont les Pères inspirés par le Saint-Esprit (c'est-à-dire avant tout les membres du concile, mais aussi sûrement les évêques et le clergé en général) qui choisissent, jugent, décident de tout ce qui doit être représenté, tandis qu'il appartient à l'artiste de réaliser les images. La tâche des peintres des icônes est leur confection... Les peintres n'ont pas à s'occuper de l'invention des images et de la tradition qui les concerne. Et encore : l'art seul est affaire du peintre, tandis que l'ordonnance appartient aux saints Pères. Le procès-verbal du concile emploie plusieurs termes dont la valeur exacte, pour un contemporain, assurait la précision nécessaire aux dispositions canoniques de ce texte. Les limites à l'intérieur desquelles l'Église autorisait le peintre à agir à son gré dépendaient évidemment de ce qu'on entendait exactement par les termes de τέκνη, ἐφεύρεσις, ποίησις, qui servaient à définir l'activité propre de l'artiste ; et aussi par les expressions par lesquelles on définissait les interventions de l'Église : ἔγκριτος θεσμοθεσία καὶ παράδοσις, καὶ τὸ ἀρκαιότητι διαφέρον ou ἐπίνοια, ou encore : διάταξις πρόδηλον. De l'interprétation qu'on donnait à ces termes dépendait l'importance du champ qu'on abandonnait respectivement au contrôle de l'Église et aux initiatives de l'artiste. Celui-ci devait aussi se trouver lié moins ou davantage, selon l'autorité ecclésiastique préposée au contrôle de ses œuvres : si les « Pères » du texte s'identifiaient avec les membres des conciles, ce contrôle pouvait rester théorique, tandis qu'il devenait facilement plus exigeant et plus arbitraire, si « Pères » signifiait évêques et même clergé d'une façon plus générale et imprécise. Car cela

faisait augmenter évidemment le nombre des contrôleurs et de leurs immixtions dans les affaires des artistes.

A le voir de près, le texte de 787 semble manquer de la précision rigoureuse, qu'on aurait le droit de chercher dans un canon de l'Église. Mais il s'agit en fait non pas d'un canon, mais d'une décision par laquelle le concile orthodoxe réfutait une opinion du Concile iconoclaste de 754 qui visait les icônes, et notamment les icônes du Christ : Ἐποίησε γὰρ ὁ τοιοῦτος εἰκόνα, ὀνομάσας αὐτὴν Χριστόν. καὶ ἔστι τὸ Χριστὸς ὄνομα, θεὸς καὶ ἄνθρωπος. λοιπὸν καὶ εἰκὼν θεοῦ καὶ ἀνθρώπου καὶ λοιπὸν ἢ συμπεριέγραψε κατὰ τὸ δοκοῦν τῇ αὐτοῦ ματαιότητι τὸ ἀπερίγραφον τῆς θεοτητος τῇ περιγραφῇ τῆς κτιστῆς σαρκὸς...

(Mansi XIII, 252).

N'importe qui fait une icône et l'appelle « le Christ ». Or ce nom veut dire à la fois Dieu et homme, et par conséquent l'image représenterait aussi l'un et l'autre. Obéissant à sa vanité, l'artiste aura donc réuni dans son image le corps humain représentable et la nature divine, qui ne l'est pas, et se serait assimilé ainsi aux hérétiques, Arius, Dioscure, Euthyches et les Acéphales.

C'est pour répondre à cet argument des iconoclastes, à qui revient ainsi le mérite d'avoir posé la question de la liberté des artistes, que les Pères orthodoxes de 787 rédigèrent le texte que nous avons reproduit.

Ces Pères d'un concile qui avait pour tâche principale la restauration des images ne pensaient pas à autre chose en rédigeant le passage envisagé, qui instituait en fait – pour la première fois dans l'histoire du christianisme – un contrôle de l'Eglise sur l'art figuratif, et admettait tacitement que la liberté du peintre chrétien devait être limitée. On pouvait se demander, évidemment, si le clergé avait attendu la décision du Concile de 787 pour

surveiller les artistes qu'il employait pour la confection d'images religieuses, et certes l'influence des théologiens est évidente dans bien des œuvres chrétiennes depuis le Ve siècle. Mais l'argument des iconoclastes, qui est à l'origine de la décision de 787, prouve bien qu'une activité entièrement indépendante des artistes chrétiens restait possible ou pour le moins imaginable au VIIIe siècle. Ce fut le Concile de 787 qui lui mit fin, en liant ainsi cette limitation de la liberté des artistes à la restauration des images après l'iconoclasme.

Pour l'histoire des idées et des arts, notre texte de 787 est une pièce capitale. Mais, si sa valeur est évidente et entière quant aux intentions de ses auteurs, et en tant que témoin de l'état d'esprit des restaurateurs des icônes, le texte qu'ils rédigèrent, comme tant de textes de ce genre, n'a eu de conséquences réelles pour la pratique de l'art religieux que dans la mesure où les autorités ecclésiastiques en appliquèrent les dispositions, et selon l'interprétation qu'on donna au principe d'un contrôle des peintres. Ainsi, la décision du Concile œcuménique de 787, qui aurait dû avoir les mêmes effets dans le monde chrétien tout entier, n'a certainement pas été interprétée de la même façon en Europe occidentale et à Constantinople, à en juger d'après les œuvres de l'art religieux que nous connaissons. Mais si, en partant des œuvres, on tendait a *priori* à supposer à Byzance, après les iconoclastes, un contrôle par l'Église plus serré et plus constant qu'en Occident, on constate rapidement l'absence complète de témoignages sur ce contrôle supposé à Byzance, et à plus forte raison sur son ampleur et ses méthodes.

Aucun texte n'en parle en effet, et cela méritait d'être dit. Ce n'est certes pas qu'il y ait lieu de mettre en doute le contrôle par l'Église byzantine des activités des artistes d'icônes, mais au contraire c'est parce que cette carence





67 : Monnaie du calife Abd el-Malek. Photo G. Miles.

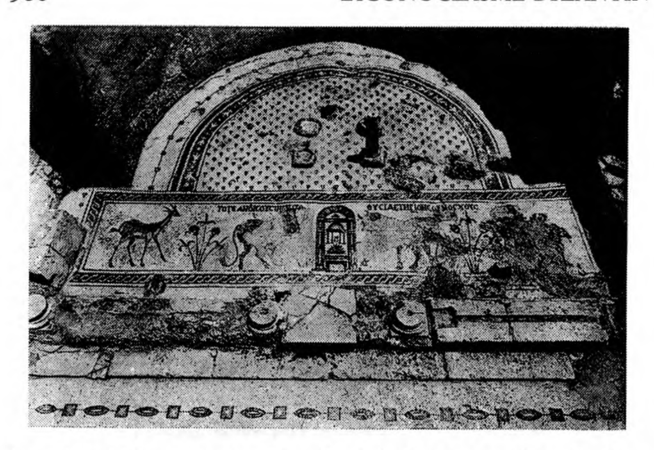
de nos sources est particulièrement frappante, lorsqu'il s'agit d'un fait certain et de grande portée. Car le grand essor des arts religieux à Byzance, après le Triomphe de l'Orthodoxie sur l'iconoclasme, est inséparable d'une unité de programme, de règles d'iconographie et d'esthétique, qui supposent une surveillance ferme des activités artistiques par les autorités de l'Église secondée par l'État. Aucun texte ne nous permet de savoir la réaction des peintres au contrôle qu'on leur imposait, et qui pouvait les gêner, mais qu'ils pouvaient aussi ne pas ressentir comme une entrave. C'est bien dans ces conditions, en tous cas, que l'œuvre byzantine du Moyen Âge a pu atteindre le niveau d'expression religieuse le plus élevé que nous lui connaissons pour les images d'iconographie sacrée, tandis que la limitation certaine des initiatives individuelles des artistes est à rapprocher de l'anonymat systématique des œuvres (anonymat plus constant à Byzance qu'ailleurs au Moyen Âge), et du style qui leur



78 : Beit-Alpha, synagogue. Mosaïque de pavement mutilée. Les signes du zodiaque, Lion et Vierge. D'après Sukenik.

est habituel et qui maintient soigneusement l'écart entre image et réalité (car l'observation directe de la nature est le fait de l'individu).

C'est pendant plusieurs siècles, à l'époque de l'apogée de l'art byzantin, que se sont manifestés ainsi, et de plusieurs façons, les effets les plus durables de la crise iconoclaste. Mais les conséquences de ce genre, qui ne se laissent observer que sur une série d'œuvres distribuées sur une longue période, ne peuvent qu'être évoquées dans le présent ouvrage, centré sur les événements des VIIIe et IXe siècles.



83 : Mont-Nébo, Jordanie. Chapelle de la Théotocos. Photo Studium Bibl. Francise, Jérusalem.



86 : Beit Jibrin. Deux mosaïques de pavement mutilées. Photo Dépt. des Antiquités d'Israël.



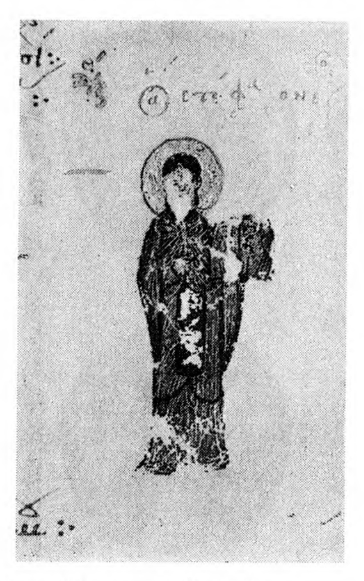
111 : Kusejr'Amra. Bains omeyyades. Fresque dans une voûte. D'après Creswell.



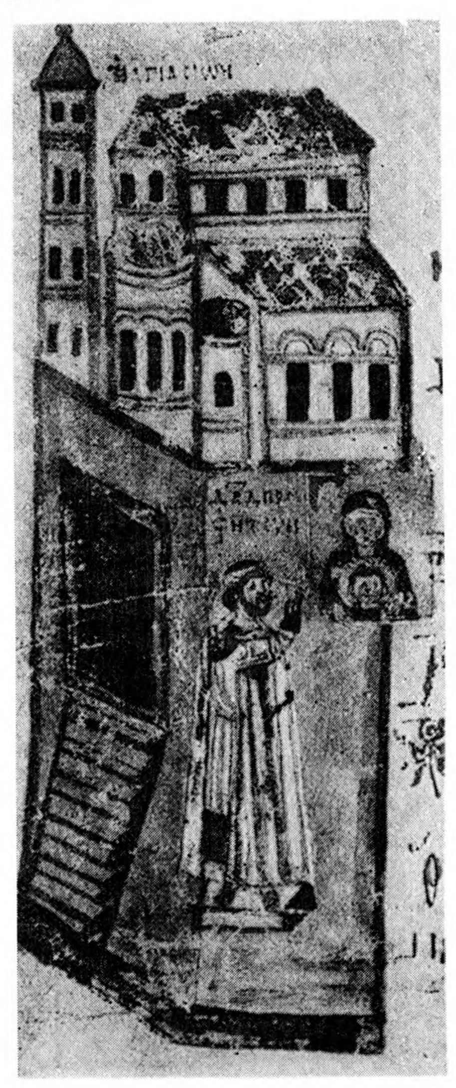
Sceau 116 : Patriarche Photios. Photo Dumbarton Oaks.



121 : L'Impératrice Théodora en sainte. Ménologe de Basile II.



124 : Saint Nicétas. Ménologe de Basile II.



126 : Psautier Chludov. Image de la Théotocos.



130 : Psautier Chludov. La mort sur la Croix et la vision de Denis l'Aréopagite.



131 : Psautier Chludov. La mort sur la Croix et la rédemption.



132 : Psautier Chludov. Le lavement des pieds.



133 : Psautier du Mont Athos, Pantocrator 61, fol. 24 v. Résurrection du Christ.



134 : Psautier Chludov. Résurrection du Christ.



135 : Sacra Parallela, ms. grec 923. Théophanie à un homme. Paris, Bibliothèque nationale.

NOTES

LES EMPEREURS ET LES IMAGES RELIGIEUSES DE JUSTINIEN Ier À JUSTINIEN II

1. *V. infra. p. 111.*
2. *V. infra, p. 116.*
3. A distinguer des portraits impénaux fixés sur les murs des églises, comme ceux de Justinien Ier à Saint-Vital, ou de Constantin IV Pogonat et ses fils à Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne : car ces portraits y apparaissent sur des panneaux spéciaux, et non pas à l'intérieur d'un cadre réservé à une figuration religieuse.
4. Wenger, in *Revue des Études byzantines.* X. 1952 (en 1953), p. 51 et s. Je transcris la partie du texte qui intéresse directement la présente étude : Ἐν αὐτῷ δὲ(dans l'église de la Vierge aux Blachernes) ἀνέθηκαν τῆς ἁγίας σωροῦ τὸ κιβώτιον οἱ αὐτοὶ φιλόκριστοι βασιλεῖς καὶ εἰόνα ὁλόκρυσον ἐκ λίθων πολυτελῶν ἐν ᾗ εἰκόνι ἐν θρνῷ κάθηται ἡ δέσποινα ἡμῶν πανάκραντος Θεοτόκος καὶ ἐντεῦθεν αὐτῆς καὶ ἐντεῦθεν, Λέων καὶ Βερωνίκη βαστάζουσα τὸν ἴδιόν υἱόν Λέοντα τὸν μικρὸ βασιλέα, προσπίπτουσα τῇ Θεοτόκω, καὶ Ἀρεάονη ἡ τουτων θυγάτηρ. Ἥτις εἰκὼν ἐκ τῶν τοτε κρόνων ἵσταται ἐπανω τοῦ βήματος τῆς ἁγίας σωροῦ. Ὁ δὲ Λέων οὗτος ὁ μικρὸς βασιλεὺς βασιλεύει μετὰ τὴυ τοῦ πατρὸς αὕτοῦ τελευτήν.

Ma traduction diffère sensiblement de celle du R.P. Wenger qui, à mon avis, n'a pas tenu compte du témoignage des monuments archéologiques : « Les mêmes empereurs (Léon Ier et Vérine) aimant Dieu et le Christ y offrirent le reliquaire de la Sainte-Soros (nom qu'on donnait, aux Blachernes et à la Chalkopratia, à l'édicule-écrin des insignes reliques de la Vierge et de quelques autres reliques) et une image toute en or faite de pierres précieuses. Sur cette image siège sur un trône notre souveraine la très pure Mère de Dieu, et de

part et d'autre, Léon et Vérine, celle-ci portant sur ses bras son propre fils Léon le « petit empereur », prosternée devant notre souveraine la Mère de Dieu, et Ariane leur fille. Cette image se trouve depuis ce temps au-dessus de Pautel de la Sainte-Soros. Quant à ce Léon, le petit empereur, il règne après la mort de son père. »

Léon II qui n'avait régné que quelques mois, à l'âge de six ans (en 474), a été petit-fils et non pas fils de Léon 1[er] et de Vérine, et fils de leur filiale Ariane et de son mari, Zénon, qui régna après Léon II : l'absence d'un portrait de Zénon, sur cette mosaïque officielle commandée pendant le règne de Léon I[er], s'explique si l'on se souvient que cet empereur, condamnant l'instabilité de son gendre en matière religieuse, n'a jamais voulu l'associer à la charge impériale : Ζήνωνα γὰϱ ἅτε πεϱὶ τὴν θϱησκείαν διάφοϱον λογιζόμενος (Léon Ier) ἀπηξίον βασιϱοτονεῖν (Nic. Calliste, 29 : *P.G.*, 147, 84). L'auteur du texte, qui définit le rang de Léon II comme ὁ μικϱὸς βασιλεύς, évoque la courte période qui sépare le jour où Léon I[er] associa l'enfant à son pouvoir (octobre 473) et le 18 janvier 474, date de la mort de Léon I[er]. L'erreur qu'il fait en parlant de Léon II comme d'un fils (et non pas d'un petit-fils) de Léon I[er] peut surprendre, étant donné la précision avec laquelle le titre de l'enfant se trouve reproduit malgré l'extrême brièveté de la période de son règne en second empereur. L'auteur a dû être habitué à l'usage qui faisait associer au pouvoir le fils de l'empereur régnant. L'identité des noms a dû contribuer à cette erreur, qui s'explique d'autant mieux qu'il écrivait à une époque sensiblement postérieure : à preuve la phrase où il déclare que « depuis lors » la peinture reste au-dessus de l'autel de la Soros. C'est peut-être à la légende qui accompagnait l'image – ou à un détail iconographique précis, par exemple à l'attitude de Vérine, distincte de celle des autres personnages – que l'auteur de notre texte doit d'avoir relevé pour la seule figure de Vérine qu'elle était représentée « prosternée » devant la Vierge. Qu'il s'agisse du reflet d'une expression de la légende ou de l'attitude (en proskynèse) de l'impératrice, ce trait mérite d'être retenu, car il nous fournit peut-être la clef de l'image et explique la démarche religieuse qui l'avait appelé à la vie. Il y a toutes les chances que ce soit un *ex-voto* commandé lors de la promotion de l'enfant Léon à la charge de « petit (= second) empereur ». C'est en sa qualité d'impératrice que – remplaçant sa mère véritable, Ariane [je proposerais d'intercaler un ὡς avant τόν ἴδιον υἱὸν : « Vérine le portant *comme* son propre fils » ; pourquoi en effet avoir souligné « *son propre fils* » (τὸν ἴδιον υἱὸν), tandis que, plus loin, Ariane est présentée normalement comme *leur fille* (ἡ τούτων θυγάτηϱ) ?] – la basilissa Vérine tient l'enfant dans ses bras, et qu'elle

le présente à la Mère de Dieu : c'est pour demander la protection de la Souveraine céleste pour l'enfant, au moment où il est devenu empereur, que l'impératrice elle-même l'apporte au pied du trône de la Théotocos. L'intention supposée et l'iconographie de cette image font penser à certains reliefs de sarcophages paléochrétiens occidentaux qui datent du IVe s., et aux mosaïques votives de Saint-Démétrios à Salonique de date assez rapprochée, où des mères et des parents présentent (et consacrent) également leurs enfants à saint Démétrios ou encore à la Vierge (cf. Grabar, *Martyrium*, II, fig. 142-146 et dans le présent ouvrage, p. 121 et fig. 86, 87). À quel genre précis appartenait l'image décrite par notre texte ? Étant donné son emplacement au-dessus de l'autel, j'y verrais volontiers une mosaïque d'abside. En disant qu'elle était « tout en or » (ὁλόκρσον), faite de pierres précieuses (= de valeur : ἐκ λίθων πολυτελῶν) (le texte interdit la traduction : en or et avec des pierres précieuses), l'auteur du texte a pu parfaitement décrire une mosaïque d'abside à fond or. Rien n'est plus typique, du IVe au IXe s. et au-delà, que les mosaïques de ce genre, avec le Christ ou la Vierge au milieu, et les portraits des donateurs à leurs côtés. L'intérêt de l'exemple des Blachernes est qu'il se trouvait, dès 473, dans une église de Constantinople : jusqu'ici, tous les exemples connus étaient enregistrés dans des églises de pays latins.

5. L'empereur Léon VI le Sage († 912) en proskynèse devant le Pantocrator : Th. Whittemore, *The Mosaics of St.-Sophia at Istanbul.* Paris-Oxford, 1933, pl. XII et suiv.

6. Wenger, *l.c.* p. 51 : « ... la présence à Constantinople de l'insigne relique du vêtement de la Vierge assure (c'est-à-dire augmente) la puissance de l'Empire » : τῆς βασιλείας ἠσφαλίσαντο κράτος.

7. Eusèbe, Lettre à Constantina : Migne, *P.G.*, 20, 1545 et suiv.

8. Lettre des patriarches d'Orient à l'empereur Théophile : Migne, *P. G.*, XCV, 384, Bibliographie de M. Hadzidakis, in'Επετηρίς τῶν Βυζ. Σπουςῶν, XIV, 1938, p. 399. Cf. *infra.*

9. Maurice, *Numismatique constantinienne*, II, p. 256 et suiv., n° XIV. Cf Eusèbe, *Hist. eccl*, X, 4, 6 : ἀλλά νῦν γε οὐκέτ' ἀκοίαις οὐδὲ λόγων φήμαις τὸν δόρακίονα τὸν ὑψηλὸν τήν τε οὐράνιον δεξιὰν τοῦ παναγάθου καὶ παμβασιλέως ἡμῶν θεοῦ (p. 256, 12) παραλαμβάνουνσιν, ἔργοις δ'ὡς ἔπος εἰπεῖν...

10. Grabar, *L'Empereur byz.*, p. 28-29.

11. *Ibid.*, pl. XIII-XV.

12. V. *supra*, p. 55 (documents).

13. R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin, 1929, p. 188.

14. Une très minutieuse étude de cette croix, par Christa Belting-Ihn *(Dos Justinus Kreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom*, dans *Jahrbuch des Römisch-Germanisches Zentrulmuseums Mainz*, 12, 1965, p. 192 et sq.) insiste sur les restaurations subies par cette croix. Elle émet aussi des doutes sur la date et la personne du donateur impérial. Mais pour la présente étude, nous n'y trouvons pas d'obstacle à maintenir, comme donateur, Justinien II et son épouse, et, par conséquent une date qui resterait dans le cadre chronologique du règne de cet empereur. Pour l'attitude d'orantes des deux portraits, se souvenir des images en orante de la Vierge et des saints sur les *encolpia* byzantins, paléochrétiens et médiévaux.

15. *De bello persico*, II, 12, Bonn I, 205.

16. *Chronique pascale*, Bonn, p. 728 : Chosroès traité d'ennemi du Christ dans des termes empruntés aux psaumes : ἔπεσεν (Χοσρήνς) και ἐπτωματίσθη εἰς τὰ κατακθόνια, καὶ ἐξωλοθρεύθη ἐκ γῆς τὸ μνημόσυνον αὐτοῦ ὁ ὑπεραιρόμενος καὶ λαλήσας ἄδικίαν ἐν ὑπερηφανία καὶ ἐξουδενώσει κατὰ τοῦ κυριὸυ ἡμῶν Ἰησοῦ Χρίστοῦ τοῦ ἀληθινοῦ θεοῦ καὶ τῆς ακράντου μητρός αὐτοῦ τῆς εὐλογημένης δεσποίνης ἡμῶν θεοτόκου και ἀειπαρθένου Μαρίας, ἀπώλετο ὁ ἀσεδὴς μετ 'ἠχοῦς.

17. Georges Pisidès. *De expeditione persica* : Migne, *P. G.*, 92, 1197 et suiv.

18. Pisidès, *Heraclias*, vers 51 et 202 : Migne, *l.c.* 1302, 1314-5, avec les notes 51 et 202.

19. Selon un contemporain, Jean d'Éphèse, auteur d'une *Histoire ecclésiastique* en syriaque, Tibère – de son propre aveu – aurait tait représenter la croix sur ses monnaies, à la suite d'une vision : John Bishop of Ephesos, *The Third Part of the Eccl. History.* trad. anglaise par R. Payne Smith. Oxford, 1860, III, 14, p. 192.

20. V. *infra*, p. 50 et s. et fig. 2-5 de notre documentation numismatique.

21. Anonyme et Ps.-Codinus, dans Preger, *Scriptores rerum Constantinop.*, I, 3 ; II, 160. Cf. *De caerim.*, I, 69, p. 609-610.

22. La croix qui apparaît sur ces monnaies se distingue de toutes les croix qui jusque-là avaient été gravées sur les monnaies romaines et byzantines : tandis que celles-ci étaient toutes portatives (qu'elles aient été grandes ou petites, posées sur une sphère ou indépendantes de la sphère et allongées comme le bâton ou le *vexillum*, quelles remplaçaient, dans les mains d'une nikè devenue ange), la croix que Tibère II introduisit en numismatique est fixe et immobile, puisqu'elle est dressée sur un socle à gradins. Contrairement à mon regretté ami A. Frolow (*Numismatique byzantine et archéologie des*

lieux saints, in *Mémorial Louis Petit*, 1948, p. 78 et s.), je ne vois aucun lien entre la croix portative de l'iconographie monétaire des Ve-XIe siècles, et la croix en or décorée de pierres précieuses que Théodose II avait érigée sur le Golgotha. Si cette croix monumentale a pu inspirer d'autres iconographes (p. ex. pour des compositions triomphales, comme sur la mosaïque de Sainte-Pudentienne, avec sa grande croix qui se dresse sur un rocher), l'imagerie monétaire a suivi d'autres voies : les croix sur les sphères que tiennent les empereurs et les nikai représentent manifestement l'objet réel qui était l'un des insignes du pouvoir des empereurs ; quant à la croix à longue haste, je continue à croire que, remontant à Constantin, une croix de ce genre – qui était peut-être dans son état primitif une lance munie d'une barre transversale du côté opposé à la pointe – existait au palais impérial et qu'elle avait fourni le thème des croix « latines », que certaines monnaies du Xe siècle mettent entre les mains des nikai, des empereurs et impératrices de Ravenne. Curieusement – et cela diminue aussi les chances de l'hypothèse d'A. Frolow – ni Théodose II ni aucun empereur d'Orient ne portent cette croix-sceptre, qu'en revanche on attribue à la Vierge, aux apôtres, aux saints. L'empereur du médaillon de Mersine (Grabar, *Dumbarton Oaks Papers*, 6, 1951, figure en regard de la p. 32) montre bien que, au VIe siècle tout au moins, un souverain – que je crois être Constantin – pouvait être représenté armé d'une croix-sceptre ou croix-lance (la pointe en bas). Il faut se rappeler aussi que la grande croix latine ou sceptre a été remarquée récemment, dressée derrière la Vierge de l'Adoration des Mages, sur un sarcophage trouvé dans les grottes de Saint-Pierre du Vatican, daté de 340 environ, et par conséquent se situant quatre-vingts ans avant la croix théodosienne du Golgotha (L. de Bruyne, m *Rev. arch. crist.*, XXI, 1944-45, p. 252, fig. 2). Beaucoup de ces croix sceptres ne sont point garnies de perles, mais il n'y a aucune vraisemblance à ce que toutes les croix « latines » emperlées soient des imitations de la croix que Théodose II dressa sur le Golgotha. – D'autre part, si les croix de la numismatique du Ve siècle étaient des imitations de cette croix du Golgotha, ce sont elles qui auraient dû être placées sur un socle en marches d'escalier. Or, ce trait iconographique n'apparût que dans la seconde moitié du VIe siècle sur les émissions de Tibère II Constantin qui, manifestement, ne s'inspirait point des croix des monnaies du Ve siècle : chez Tibère II, croix fixe au lieu des croix portatives ; croix sur socle avec marches d'escalier. Or, si la forme de ces croix ne rappelle nullement les types qui apparaissent sous Théodose II, c'est cependant de Constantin qu'elles se réclament expressément. Et certes, cette prétention est peut-être sans

fondement historique, mais ce qui compte pour nous c'est bien l'intention de l'empereur Tibère II qui se fit appeler Constantin, et celle de ses contemporains, et en second lieu les modèles qui leur ont donné l'idée de conférer à une croix constantinienne l'aspect qu'on sait : une croix dressée sur un socle à gradins. Sans doute, la croix du Golgotha, qui s'y dressait depuis 420, a pu être reproduite dans l'intention de figurer la croix de Constantin (certains pèlerins latins affirment que Constantin avait érigé une croix sur le Golgotha : A. Molinier et C. Kohler, *Itinera Hierosolymitana*, II, Genève, 1885, p. 145). Mais comme à Byzance on possédait précisément une croix monumentale célèbre qui passait pour une croix de Constantin (v. *supra*), il y a toutes les chances que c'est d'elle que les graveurs des monnaies firent leur modèle direct.

23. Eusèbe, *Vita Const.*, IV, 73 ; Migne, 20, 1228.

24. Cette hypothèse serait gratuite et superflue, si nous n'avions pas à constater quelques décennies plus tard des faits certains d'une guerre par images monétaires, entre Byzantins et musulmans (v. *infra*, p. 89).

25. Théophyl. Simokatta, *Hist. 2*, 3, éd. de Boor, p. 73. Reproduit par Dobschütz, *Christubsilder*, p. 127**.

26. V. textes des Menées pour le 15 août et le sermon attribué à Constantin Porphyrogénète : Dobschütz, *l.c.*, p. 62** et 63**.

27. Dobschütz, *l.c.*, p. 4** et suiv.

28. *De bello persico*, I, 12, Bonn I, p. 205.

29. Dobschütz, *l.c.*, p. 70**.

30. Cf. Évagre, dans le texte cité à la note précédente.

31. G. Kedrenus, Bonn I, 685.

32. G. Pisidès, *De exped persica*, I, 139 et suiv. : Migne, *P. G.*, 92, 1207-1208. Cf. *infra*, G. Pisidès, *Bellum avaricum*, vers 370-374 : Migne, *l.c.*, 1285.

33. G. Pisidès, *De exp. persica*, vers 150 et s. (ibid., 1192).

34. G. Pisidès, *Heraclias*, vers 1, 91-92 (*ibid.*, 1306, cf. note 91).

35. *De exped. pers.*, v : 142-149 (*ibid.*, 1207-1208). Cf. *infra*, p. 52 : la même Sainte Face qui, pour G. Pisidès, renouvelle l'Incarnation, était présentée plus tard comme la version nouvelle, contemporaine de l'âge de Grâce, des Tables de la Loi mosaïque.

36. *Heraclias*, vers 218 : Migne, *P. G.*, 92, 1315.

37. *Ibid*, vers 217 : Migne, *l. c.*, *ibid.*

38. *De exp. pers.*, II, 253-254 : Migne, *l. c.*, 1227.

39. *Ibid*, III, 415-418 : Migne, *l. .c.*, 1256.

40. G. Pisidès, *Heraclias*, II, 91 : Migne, *P. G.*, 92, 1323. Le rapprochement avec la Gorgone a été inspiré par l'analogie iconographique : dans les deux cas, une tête seule vue de face.

41. Pisidès, *Bellum avaricum*, v. 373. Migne, *P. G.*, 92, 1263.

42. *Bellum avancum :* Migne, 92, 1263 et suiv.

43. Lettre des trois patriarches à Théophile : v. *supra*, p. 31 et n. 8.

44. V. *supra*, p. 55 et fig. 67, 68.

45. V. Miasoedov, *Freski Spasa Neredicy.* Leningrad, 1925, pl. XIX.

46. Les illustrateurs byzantins de l'*Échelle Céleste* de Jean Climaque ont considéré comme équivalentes, pour figurer les « tables spirituelles » ou version chrétienne des Tables de la Loi, la croix du Christ et les Saintes Faces du Christ : Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder*, pl. XI, 32 et LXXXIV, 231 et p. 26-27, 110-111. V. aussi *supra*, p. 56. Le rôle prophylactique de l'image a été souligné par l'inscription qu'on lisait sur son cadre ancien, à Édesse : « Christ Dieu, celui qui met en toi son espérance n'échouera jamais (Dobschütz, *l.c.*, p. 60**) ». Dans le ms. de Jean Climaque, la Sainte Face est dédoublée, pour correspondre aux deux Tables de la Loi de Moïse (*Exode* 32, 15).

47. Par exemple, sur les sceaux et les monnaies depuis le VIIe siècle, et dans l'art de l'Eglise.

48. *Muñoz, Codex purpureus Rossanensis*, Rome, 1907, pl. XIII, XIV. Les textes plus ou moins contemporains nous apprennent que l'achiropiite avait été « élevée au-dessus » des troupes, pendant des réunions des armées impériales, en *586* et 587 : Theophyl. Simokatta, II, 3 ; III, 1 ; Dobschütz, *l. c.*, p. 127-128* : comme dans ces deux cas le général fait voir l'image à une foule de soldats, cette image a dû être fixée au bout d'une haste comme un étendard.

49. Éd. par J. I. Smirnov, dans *Mélanges Pomialovskij*, p. 214 et s., puis dans Dobschütz, *Christusbilder*, p. 110** et s. Le jour de la célébration de cette cérémonie, à Édesse, coïncide avec celui de la célébration du Triomphe de l'Orthodoxie, à Constantinople, depuis 843.

50. Dobschütz, *l. c*, p. 6**-7**.

51. *Ibid*, p. 127**-129**.

52. *De caerim.* II, p. 540, Bonn.

53. *Ibid*, I, p. 168, Vogt.

54. *Anthologie palatine* I, 106. Cf. S. Der Nersessian, *Le Décor des églises du IXe siècle*, in *Actes du VIe Congres Int. des Études byzantines*, Paris, 1948, p. 317.

55. Théophane, Bonn 459, renvoie à Georges Pisidès, pour dire que les navires qui amenèrent Héraclius d'Afrique à Constantinople

portaient sur leur mât des images de la Vierge : ἔκοντες ἐν τοῖς καταρτίοις κιδώτια, καὶ εἰκόνας τῆς Θεομήτορος.

56. G. Pisidès, *Bellum avaricum*, vers 370 et s. : Migne, *P. G.*, 92, 1263.

57. Ostrogorski, *Gesch. des byz. Staates2*, p 105.

58. Grabar, *L'Empereur byzantin dans l'art*, pl. XVII, 1. G. Moravcik, *A Magiar Szent Korona*, etc. Budapest, 1938. Mathilde Uhlirtz, *Die Krone des heiligen Stephan*, Vienne-Munich, 1951, ne donne pas de reproductions des portraits princiers. P. J. Kelleher, *The Holy Crown of Hungary*, Rome, 1951, pl. III, XI.

59. Gregory Abû'l Faraj (Bar Hebreus), *Chronography*, *éd.* E. W. Budge, p. 101. Cf. Dolger, *Regesten*, I, p. 28.

60. Théophane, Bonn., p. 539.

61. H. Windisch, *Friedensbringer-Gottesöhne*, in *Zeit. für die Neutest. Wiss.*, 24, 1925, p. 240-260.

62. Le Roi des rois et l'Agneau sont évoqués simultanément dans le tropaire qui remplace le Cherubicon le Samedi saint.

63. Sceaux des empereurs Maurice, Phocas, Héraclius, dont il a été question p. 42. Cf. nos fig. 14-56.

64. V. *supra*, p. 30.

65. Les descriptions ci-dessous ne relèvent que les caractères essentiels et typiques des émissions et ne prétendent pas décrire en détail tel ou tel exemplaire de ces monnaies.

66. Bibliographie : Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, p. 31-32.

67. Jusqu'ici on n'a pas essayé de tirer de l'image du Christ un argument en vue de la datation du diptyque. Bibliographie : M. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, p. 36-37.

68. Bibliographie : de Wall, *Die antiken Reliquiare der Peterskirche (Röm. Quartalschrift)*, VII, 1893, p. 246 et s., pl. XVI, XVII, J. Ebersolt, *Les Arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, p. 25-26.

69. C. Osieezkowska, in *Byzantion*, IX, 1934, pl. 16. John Rupert Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, p. 110-112 et 184. V. aussi p. 26, note 2.

70. La deuxième Sainte Face n'étant que la copie de la première, obtenue par contact, le peintre a voulu montrer peut-être qu'une copie de ce genre renverse nécessairement le dessin de l'original.

71. Sur ces images (avec reproductions) : A. Grabar, *La Sainte Face de Laon*, Prague, 1930, p. 21 et suiv., pl. III, I et 2 (Spas-Neredicy, Novgorod). Textes relatifs aux deux « achiropiitos » : E. v. Dobschütz, *Christusbilder : Texte und Untersuchungen zur Gesch. der altchr. Literatur*, t. XVIII (N.F. III), Leipzig, 1899, p. 40 et s., 102 et s.

72. Martin, *l.c.*, pl. XI, 32.

73. Les textes et les images cités ci-dessous sont reproduits dans la monographie de J. R. Martin, *l.c.*, p. 25-26, fig. 32 et 231.

74. *Materialy po archeologii Kavkaza*, VII, p. 10-11, 18. Zordania, *Description des manuscrits du musée de Tiflis*, II, 1902, p. 46-51. R. P Blake, in *Patr. Orient.*, XX, 3, p. 445-447.

75. Sur le terme *Mandylion* voir Dobschütz, *l.c.*, p. 216*-248*, qui fait dériver le mot de ὁ μανδύας, manteau militaire impérial (emploi tardif), chape d'évêque. Bien plus convaincante est l'étymologie *mandyl* de l'arabe *mandil, mendil, mindil* =serviette, suaire. Tandis que chez les historiens le mot *Mandylion* apparaît seulement au milieu du XIe siècle (Cedrenus, sous 1036-1037), cent ans après le transfert de l'achiropiitos à Constantinople (944), l'épopée de Digenis Akritas l'emploie déjà un siècle plus tôt : H. Grégoire, in *Byzantion*, VI, 1931, p. 486 et s.

La guerre par les images et les symboles au VIIe siècle et au début du VIIIe

1. Sur ces mosaïques : W. Harvey, W. R. Lethaby, O. M. Dalton, *The Church of the Nativity at Bethleem*. Londres, 1910, p. 33 s. L. H. Vincent et F. M. Abel, *Bethléem, le Sanctuaire de la Nativité*, Paris, 1914, p. 164 et s. H. Stern, *Les Représentations des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem*, in *Byzantion*, XI, 1936, p. 151-192, et XIII, 1938, p. 415-459 ; de même, in *Cahiers archéologiques*, 3, 1948, p. 82-105. R. W. Hamilton, *The Church of the Nativity, Bethleem*, 2e éd., Jérusalem, 1947, p. 59-69.

2. Vincent et Abel, *Bethléem, le Sanctuaire de la Nativité*, p. 22-23, 128-129. Hamilton, *The Church of the Nativity, Bethleem*, p. 22-23.

3. Les plus anciens exemples, à Gradac (?) et à Arilje, Serbie, avant 1300 : N. L. Okunev, *Arilje*, in *Seminar. Kondakov.*, VIII, 1936, p. 230 et 257 (pas de reproduction). VI. Petkovic, *La Peinture serbe du Moyen Age*, Belgrade, 1939, pl. 26. A. G. Boskovic et S. Nenadovic, *Gradac*. Belgrade, 1951, p. 6, n. 29.

4. Ainsi, l'Ecthesis (638) d'Héraclius : οἱ ἤδη ἀνατεθντές ἐν τω ναρθηκι τῆς ἁγιωτάτης μεγάλης ἐκκλησίας. (F. Dalger, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches* I, 245). Le professeur F. Dolger a bien voulu me signaler d'autres exemples que je cite ci-dessous en le remerciant de son concours. Les patriarches devaient afficher des copies des novelles de Justinien Ier qu'on leur adressait,

dans le narthex de leurs églises carhédrales respectives : προθήσουσι... κατὰ τὴν τῆς μητροπόλεως ἁγιωτάτην εκκλησίαν (éd. Schoell-kroll des *Novelles*, p. 47, 14). Cf. à propos de l'édit de 681 dirigé contre la doctrine dyothélétique et dyoénergique : Εδικτον... ἀνατεθὲν ἐν τω τρίτω νάρθηκι τῆς ἁγιωτάτης μεγάλης ἐκκλησίας πλησίον τῆς καλουμένης Δικυμβάλου (Mansi, XI, 697 A. Cf. Dölger, in *Byz. Zeit.*, 36, 1936, 140, note 6). C'est peint sur une planche (en bois ?) qu'était reproduit un « prostagma » de Constantin VIII Doukas, de 1065, qui fut fixé dans une dépendance de Sainte-Sophie, dans un local rapproché des tribunes où siégeaient les conciles : πρόσταγμα... ἀνάγραπτον ὄντι ἐν πινακι παρὰ τοῖς κατηκουμένοις τῆς... μεγάλης ἐκκλησίας ἔνθα αἱ σύνοδοι γίνονται. (*Jus. Gr.-Rom.* Coll. IV, nov. 2 : éd. Zepi I, p. 276 en bas). D'après F. Uspensky *(Ocerki Viz. obraz.*, p. 4), on conservait jusqu'au XVIe s., à S. Sophie, deux grandes dalles sur lesquelles étaient gravés les articles du Synodicon de l'Orthodoxie.

5. Manoli Chatzidaki, Μυστρᾶς. Athènes, 1948, p. 65-66.

6. Articles cités note 1.

7. La *Vita* de saint Étienne le Jeune dit *expressis verbis* que l'image des six conciles au Milion de Constantinople servait à proclamer l'orthodoxie, à la faire connaître à tous : Μηλιον... Ἐν τούτω... αἱ ἅγιαι ἕξ οἰκουμενικαὶ σύνοδοι ἀνιστορημέναι οὖσαι προὖπτον ἐφαίνοντο. ἀγροίκοις τε καὶ ξένοις καὶ ἰδιοις τὴν ὀρθόδοξον κηρύττουσαι πίστιν : Migne, *P. G.*, 109, 1172.

8. Stern, *Byzantion*, XIII, 1938, p. 439-440.

9. *Ibid.*, p. 441 : le cycle fait ressortir le thème de la lutte contre les hérétiques.

10. Fait significatif : les textes qui caractérisent les six premiers conciles œcuméniques (ainsi que les conciles provinciaux) sont transcrits en grec ; celui du VIIe Concile est en latin. Explication de M. Stern qui me paraît lumineuse : les images des six premiers conciles œcuméniques ont été refaites au XIIe s. d'après des modèles du VIIIe ; le VII Concile, ajouté au XIIe s., n'a pas figuré sur la mosaïque primitive, et c'est pourquoi les mosaïcistes du XIIe, n'ayant pas devant eux de texte-modèle du VIIIe (en grec), en composèrent un en latin.

11. Pour des raisons qui m'échappent les conclusions de H. Stern, qui me paraissent certaines, n'ont pas été acceptées par plusieurs archéologues dominicains et franciscains de Jérusalem. Mais aucun argument valable ne lui a été opposé par ces critiques (cf. le P. Vincent, in *Rev. Bibl.*, 1949, p. 637 ; le P. Bagatti, *Gli antichi edipci sacri di Betleemme*, Jérusalem, 1952, p. 87, qui maintient simplement la

datation des PP. Vincent et Abel, *l. c.*, p. 154, soit le XII[e] siècle). Quant à l'essai de ces auteurs d'expliquer la présence des images des conciles dans le cycle des mosaïques du XII[e] s., c'est bien *a priori* et sans en donner les raisons qu'ils attribuent les images des conciles à la même époque que les mosaïques du XII[e] s., qui comportent des personnages et des scènes évangéliques. S. Bettini, *I Mosaici*, I, p. 59 et II, p. 26, cité par le P. Bagatti (p. 87 note 65) parmi les archéologues qui n'avaient pas accepté les conclusions de H. Stern, ne fait que répéter, sans la discuter, la date traditionnelle du XII[e] s. Enfin, R. W. Hamilton, *l. c.*, p. 67-69 est seul à opposer aux conclusions de H. Stern deux observations concrètes, mais qui sont caduques. En effet, la ressemblance des données épigraphiques des inscriptions, qui les unes seraient de 700 env. et les autres sûrement de 1168, ne signifie que la volonté des mosaïcistes du XII[e] s. d'imiter les inscriptions (de 700 env.) qu'ils avaient devant eux. M. Hamilton lui-même admet qu'il s'agit de ressemblance et non pas d'identité. Quant à son autre observation, à savoir que des mosaïques musulmanes du XI[e] imitaient fort adroitement les œuvres omeyyades, cela ne saurait exclure la date ancienne que H. Stern proposait pour les mosaïques du mur nord de la basilique, en partant d'arguments qui sont indépendants des considérations artistiques. Notre présente recherche les corrobore à son tour, et une fois encore par des considérations indépendantes des formes artistiques. Ces dernières sont bien omeyyades, comme H. Stern a eu le mérite de le montrer ; mais étant donné la facilité qu'ont les mosaïcistes pour copier des motifs ornementaux de ce genre, on ne saurait établir de chronologie plus précise sur des considérations de style sans leur ajouter des arguments d'un autre caractère. Or c'est ce qui a été fait par M. Stern (et nous croyons renforcer son argumentation) pour montrer la date ancienne de certaines mosaïques de Bethléem.

12. H. Stern, *Byzantion*, XI, 1936, p. 122 et suiv.

13. *Ibid.*, p. 101 et suiv.

14. Vie de s. Étienne le Nouveau, texte reproduit *supra*, p. 102.

15. Cf. *supra*, note 7.

16. V. *supra*, note 4.

17. V. *supra*, note 3.

18. H. Schlunk, *Las pinturas de Santullano*, etc., in *Archiva Español de Arqueologia*, Madrid, 1952, surtout p. 24-25.

19. Au VII[e] Concile œcuménique, en 787, lui aussi tenu dans la capitale byzantine, les délégués se sont plaints ouvertement de leurs maîtres arabes et de la situation pénible faite aux chrétiens en pays du califat ; eux aussi appellent quelquefois les empereurs byzantins

« nos souverains » (Mansi, XII, 1123, 1127 et s.). Quant au VIe Concile œcuménique qui s'était tenu à Constantinople, en 680, voici un extrait de la lettre de Sophronios, patriarche de Jérusalem à Serge, patriarche de Constantinople, qu'on crut devoir rappeler aux membres du concile, en le faisant lire à la XIe session (Mansi, XI, 505-508) :... καὶ δέησιν ὑπὲρ τῶν φιλοχρίστων καὶ γαληνοτάτων ἡμῶν βασίλέων, τῶν θεόθεν τῆς βασιλείας λακόντων τούς οἴακς ... νίκας τε μεγίστας κατα βαρβαρων δοιη καὶ τροπαια καὶ σκῆπτρα παράκοι κραταιὰ καὶ ἐνδύναμα, βαρβάρων μὲν ἁπάντων, μάλιστα δὲ Σαρακηνῶν ὀφρὲν καταθράττοντι, τῶν δι' ἁμαρτίας ἡμῶν ἀδοκήτως νῦν ἡμῖν ἐπαναστάντων, καὶ πάντα ληϊζομένων ὠμῶ καὶ θηριώδει φρονήματι, καὶ δυσσεβεῖ καὶ ἀθέω τολμήματι. διὸ περισσῶς τοὺς μακαρὶους ὑμᾶς ἱκετεύομεν ἐκτενεστάτας πρὸς Χριστὸν τὰς δεήσεις ποιήσασθαι, ὅπως ταὺτας εὐμενῶς πρὸς ὑμῶν προσηκάμενος καταδάλλοι θᾶττον αὐτῶν τὰ μανὶας πλήρη φρυάγματα. καὶ εὐτελεῖς αὐτοὺς ὑποπόδιον, καθὰ τὸ πρότερον. τοῖς θεοσδότοις ὑμῶν βασλίεῦσι δωρήσοιτο. ἵνα εὐημεροῖεν μὲν αὐτοὶ οἱ τὸ ἐπὶ γῆς ἡμῶν βασίλειον ἔκοντες. πολεμικῶν θορύδων παυσάμενοι · εὐημεροῖ δὲ οὐν αὐτοῖς καὶ ἅπαν αὐτῶν τὸ πολίτευμα, σκήπτροις τοῖς αὐτῶν καρτερῶς καρακούμενον, καὶ εἰρηνικῆς δι' αὐτῶν καταστὰσεως τοὺς εὐφροσύνης τοκὲας δρεπόμενον βότρυας.

20. Cf. le texte cité p 103 (Annales de Hincmar) qui nous certifie qu'au IXe siècle une image du concile était accompagnée de légendes conçues comme un décret impérial évocation des autorités civiles et ecclésiastiques au nom desquelles étaient prises les décisions, puis contenu de ces décisions.

21. C'est ce qu'on voir régulièrement sur les fresques qui traitent ce sujet, dans les églises balkaniques (un exemple : B Filow, *Early Bulgartan Art*, Berne, 1919, pl. LIII). Les miniatures sont dépourvues de ces légendes (par exemple, dans le Paris grec 510 et le Menologe de Basile II), probablement parce que dans les manuscrits, les noms des membres du concile représenté pouvaient être cités dans le texte.

22. Il *Menologio di Basilio II*, pl. 108.

23. Par exemple, fresque du XIVe siècle à Tirnovo, Saints-Pierre-et-Paul : un prélat membre du IVe Concile œcuménique tire par la barbe le chef des hérésiarques condamnés B Filow, *Early Bulganan Art* Berne, 1919, pl. LIII.

24. A une époque bien plus avancée, pendant la Querelle des Investitures, les papes firent représenter, dans leur palais du Latran, plusieurs images symboliques de leurs victoires sur les antipapes parti-

sans des empereurs. Ces images étaient conçues selon la même iconographie triomphale, léguée par l'Empire païen, et montraient notamment les ennemis des papes étendus devant leur trône et écrasés sous leurs pieds. Dessins d'après ces fresques, disparues publiés par G. Ladner, in *Riv. Arch. crist.*, 1935, XII, p 256 et s.

25. Obéissant au même principe que les auteurs des images des conciles, les ordonnateurs de bien des recueils de lois religieuses et profanes, dans les divers royaumes germaniques d'Occident (qui imitaient sûrement les empereurs), se faisaient représenter en tête de leurs actes juridiques, et devant les autorités, ecclésiastiques et laïques ; des conciles y apparaissent aussi, en des images qui rappellent les figurations byzantines du même sujet (exemple du VIIIe s. : N. Gabrielli, dans *Arte del Primo Millennio*, p. 303-304, pl. 158-163).

26. Description complète du monument : K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, I, p. 42-96.

27. Publication de la plupart des mosaïques : Marguerite Van Berchem, *The Mosaics of the Dome of the Rock al Jerusalem and of the Great Mosque al Damascus*, dans le volume de Creswell cité ci-dessus, p. 150-252 et planches.

28. *Ibid.*, p. 227-228.

29. *Byzantion*, XI, 1936, p. 122 et suiv.

30. Exemples : K. Weitzmann, *Byz. Buchmalerei des IX. u. X. Jahrh.* Berlin, 1935, pl. XVII, XVIII, XXXIV, XLIV. Autres exemples importants, dans les manuscrits : Der Nersessian, *Manuscrits armén. illustrés du XIIe, XIIIe et XIVe s.*, etc., Paris, 1937, t. XVI-XXIIII, LXVI-LXXV C. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln.*, Göteborg, 1938, pl. 37, 38 (éthiopien) 39 (« Fontaine de vie » dans les mss carolingiens) ; voir aussi les beaux exemples byzantins de la Bibl. Nat. : grec 64, 70, 74.

31. *Byzantion*, XI, 1936, pl. I, etc. Se souvenir aussi de l'emploi que les palmettes-arbres dressées d'un type omeyyade avaient trouvé dans certaines églises chrétiennes, et notamment à Germigny-les-Prés, en Gaule carolingienne, au début du IXe siècle (en dernier lieu : *Cahiers archéologiques*, VII, 1954, pl. LXI, 1) : réservé au mur de l'abside, ce motif y rejoint les images paradisiaques. Les considérations qui précèdent, sur les arbres fantastiques et leur valeur symbolique dans l'art religieux, chrétien et même musulman, ne sont pas contredites par l'usage qu'on a fait du même motif floral dans le décor des palais (v. par exemple, l'arbre-palmette dans un tympan du Qasr el-Heir : Syria, 1939, 3-4, pl. XLVI, 3) : l'art des palais omeyyades a affectionné toutes les formes du décor ornemental et a montré une tendance – probablement héritée des décorations sassanides (cf.

les plantes sur les plats des chasses royales) – à rendre plus abstraites les images des plantes (et même des architectures : cf. les mosaïques de Damas) que lui fournissaient les modèles gréco-romains. Des plantes irréelles, y compris des arbres-palmettes, y furent donc les bienvenues.

32. Stern, dans *Byzantion*, XI, 1936, pl. VII, fig. 21.

33. Évangile à la Patriarchie grecque de Jérusalem, cod. Taphou 60, fol. sv (phot. Library of Congress, Washington). Évangile arménien (d'après un modèle byzantin) dit de Trébizonde : S. Der Nersessian, *Armenia and the Byz. Empire.* Cambridge, Mass. 1945, pl. XXI, 1.

34. Marguerite Van Berchem, *l.c.*, pl. 11 et suiv. En parlant des représentations de bijoux, sur ces mosaïques, p. 196-198, l'auteur ne relève pas la présence des couronnes impériales byzantines, masculines et féminines, et des coiffures sassanides. Elle les présente comme des « motifs » : fig. 217-219, 222, 224.

35. *Ibid.*, pl. 11, 18 (plusieurs exemples), 19, a.

36. *Ibid.*, pl. 14 (plusieurs exemples), 16 (plusieurs exemples), 17 (plusieurs exemples).

37. V. les peintures citées ci-dessus, note 33.

38. Van Berchem, *l.c.*, pl. 17 (à gauche en haut) = fig. 224, et peut-être pl. II = fig. 222.

39. Sur le programme des mosaïques musulmanes du Dôme du Rocher, voir l'étude substantielle d'Oleg Grabar, dans *Ars Orientalis* III, 1958. Cf. une mention de la polémique antichrétienne contenue dans les inscriptions d'Abd el-Malek, au Dôme du Rocher, par Goiten, dans *Journal Amer. Orient. Soc.*, LXX, 1950, p. 104-108.

40. Les considérations d'ordre historique exposées dans ce chapitre (et relatives aux activités d'Abd el-Malek et des chrétiens à Constantinople et en Palestine), ainsi que les analogies fournies par la numismatique et la sigillographie *(infra)* nous ont fait rejeter l'hypothèse inverse, à savoir que les mosaïques du Dôme du Rocher auraient la priorité sur les mosaïques des conciles à l'église de Bethléem, et qu'au lieu de provoquer l'œuvre musulmane d'Abd el-Malek, les chrétiens de Bethléem auraient voulu lui opposer la leur. Cette hypothèse aurait contre elle, en dehors des considérations ci-dessus, l'invraisemblance d'une polémique « monumentale », où les sujets chrétiens du calife auraient opposé une réponse contradictoire à leur souverain : l'audace d'un pareil geste est bien supérieure à celle d'une simple proclamation de la foi, qu'on suppose en donnant la priorité aux mosaïques chrétiennes de Bethléem, parce que celle-ci ne prétend pas contredire directement le souverain musulman. On aurait pu invoquer en faveur

de la priorité du Dôme du Rocher le fait que c'était là la première décoration monumentale musulmane, et que l'allure omeyyade des mosaïques de Bethléem leur assignait *eo ipso* une date postérieure à celles du Dôme du Rocher. Je crois cependant que cet argument n'a pas la valeur qu'on serait enclin à lui attribuer d'abord, parce que l'art omeyyade, fait de pièces et de morceaux, ne se laisse pas séparer avec assez de netteté de l'art chrétien contemporain, dans les pays du Levant. Bien des œuvres omeyyades ne sont que des versions plus ou moins particulières de thèmes et de motifs grecs ou iraniens, que les artistes de la Syrie pré-musulmane avaient déjà connus et utilisés. En particulier, les mosaïques des conciles, à Bethléem, s'apparentent bien – et étroitement – à des mosaïques et à des décorations sculptées des monuments omeyyades, et cela nous a invité à retenir pour leur date la chronologie proposée par H. Stern. Mais ces mosaïques, qui sont contemporaines des œuvres omeyyades et furent exécutées dans le pays même de l'art omeyyade, autour des califes de cette dynastie, ne dépendent pas nécessairement d'œuvres omeyyades. Celles-ci et les mosaïques de Bethléem sont, en Syrie du VIIe-VIIIe s., les héritières, peut-être indépendantes, d'une même tradition artistique propre à ce pays et à l'époque. Ajoutons que l'élément hindou, qui apparaît dans certaines œuvres des Omeyyades, au VIIIe siècle (p. ex. dans les stucs de Khirbet el-Mafjar et les fresques de Kuseir'Amra : cf. thèse de doctorat-Princeton d'O. Grabar), et qui semble être nouveau en Syrie, n'apparaît pas sur les mosaïques de Bethléem. Quant aux motifs iraniens-sassanides, les mosaïstes de Syrie en avaient connu dès avant la conquête musulmane : il suffit d'évoquer les pavements d'Antioche, avec leurs bouquetins sassanides.

41. Quelques exemples : Théophane, p. 558. Zonaras XIV, 22 Cf. Procope, *De bella gothico*, III, 33. B. M. Walker, A *Catalogue of the Arab Byzantine and Post-Reform Umayyad Coins*, Londres, 1956, pl. V, reproduit des exemples de monnaies qui imitent les pièces byzantines avec croix sur marches au revers. L'auteur date les premières monnaies « réformées » d'Abd el-Malek de 76-77 (696-697), pour l'or, et de 79 (699 700), pour l'argent, c'est-à-dire des années qui suivent immédiatement la fin du premier règne de Justinien II. Comme nous, il conclut à la priorité des émissions byzantines de types nouveaux, celles de Justinien II, avec le Christ au revers. Je tiens à remercier M. John Walker, conservateur au British Museum, de ces communications orales faites avant la parution de son *Catalogue*. Cf. p. XVIII et suiv. et VLIII-L de cet ouvrage.

42. Henri Lavoix, *Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibl. Nat.*, t. I, Paris, 1887, p. XXVI-XXVII.

43. Je remercie M. Georges Miles d'avoir mis à ma disposition les photographies de ces pièces omeyyades. V. aussi deux monnaies du gouverneur de province de l'Iran (J. Walker, *Num. Chron.*, XII, 1952, 106 s., pl. IX), des an. 73 et 75 : types assanide, mais au revers, soit calife ou gouverneur debout (cf. notre fig. 67), soit orante entre deux acolytes. L'orante a remplacé l'autel de feu. C'est un exemple de procédés d'adaptation analogues, mais en partant de types sassanides.

44. Cf. *Précis de l'Histoire d'Égypte*, t. II, Le Caire, 1932, p. 151 : les premiers minarets apparaissent en Egypte en A. H. 53 (673) ; le mihrab était alors indiqué par une lance, attribut du chef ; il semble avoir été introduit avec sa forme d'abside, à la mosquée de Amr, en A. H. 92 (711).

45. M. Walker, *l. c.*, admet qu'il a pu y avoir des monnaies califales antérieures à Abd el-Malek, avec une effigie du calife debout, mais jusqu'ici on n'en connaît aucun exemple. Dans l'état actuel de nos connaissances, cette iconographie est particulière à Abd el-Malek. V. aussi nos rapprochements avec les effigies de Justinien II (les images monétaires de l'empereur debout, avant Justinien II, ne permettent pas ces rapprochements).

46. Canard, in *Byzantion*, XXI, 2, 1951, p. 389, renvoie à Tabari, sous l'année 158 : III, 455. Th. A. Arnold, *The Caliphale.* Oxford, 1924, p. 27 : « ... *Whereas the symbols of Umayyad rule had been the sceptre and the seal...* ».

47. Plat en argent prov. de Syrie, avec sujets chrétiens, trouvé dans l'Oural (Smirnov, *Vostocnoe serebro*, pl. XV, 38 : sceptre-masse des anges). Peintures byzantines du IXe s. : Paris, grec 510, Psautier Mont-Athos Pantocrator 61 et Psautier Chludov (sceptre de Moïse et du roi hellénistique Antioche le Grand) : H. Omont, *Miniatures des plus anciens mss grecs de la Bibl. Nat.*, etc., Paris, 1929, pl. 40. K. Weitzmann, *Byz. Buchmalerei des IX. u X. Jh.*, Berlin, 1935, pl. LIX, 352. Malitzky, in *Seminar. Kondakov.* I, 1927, pl. III, 3 V, 2.

48. Walker, *l.c.*, pl. V. Selon M. Walker, le symbole proviendrait *des papyri* arabes (qui commençaient par ce Φ, primitivement la première lettre de ΦΛΑΒΙΟ (C) et signifierait : signature sacrée, signe certifiant l'authenticité du document) ; des *papyri*, où il a pu remplacer la croix par laquelle débutaient les documents byzantins, le signe aurait été transporté, avec la même signification, sur les revers des monnaies. V. A. Grohmann, *From the World of Arabic Papyri*, Le Caire, 1952, p. 34 et s. Pour Tolstoï, *Monnaies byz.*, p. 722, le Φ serait mis pour ΦΟΛΛΙC. nom donné aux bronzes de 40 nummies.

49. *Ars Hispaniae* II(1947), fig. 870-372.

50. Autre hypothèse : Delbrueck, *Consulardiptychen*, p. 119.

51. Panneau central des fresques de la synagogue, à Doura-Europos : du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos*. Rome. 1939, pl. XXIII et surtout fig. 23. Cf. la broderie du K-Friedrich Museum : H. Swoboda, in *Rom. Quarialsch.*, IV, 1892, p. 95-118. Wulff-Volbach, *Catalog*, n° 4832, p. 12, pl. XLVII (Temple de Jérusalem ? représenté par deux lions antithétiques, deux colonnes (cf. 3 Rois VII, 15, 21), des oiseaux et des quadrupèdes symétriques.

52. R. W. Hamilton, in *The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine*, XIV, 1950, pl. XLV, 1.

53. A. Musil, *Kuseir Amra*. Vienne, 1911, pl. XV. Cf. M. Bahrami, in *Bull. Amer. Inst. Iranian Art and Arch.* 7, 1946. A. Alfoldi, in *La Nouvelle Clio*, 10, 1950.

54. H. P. l'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*. Oslo, 1953, fig. 17.

L'ÉGLISE ET LES IMAGES

1. Le texte du canon d'Elvire est souvent reproduit et commenté, p. ex. H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den lilerarischen Quelleen*, Göttingen, 1917, p. 9 et s. W. Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten*. Leipzig, 1930, p. 28 et s. Cette interdiction des images, à Elvire, n'est probablement pas sans rapport avec la polémique antijuive qui occupa les Pères de ce synode. *Infra*, nous aurons à traiter de la constance du rapport entre les mouvements d'hostilité envers les images et l'influence juive.

2. Mansi, XI, 977-980.

3. Mansi, XII, 1079, et surtout XIII, 40.

4. Jean Damascènse, *De imag.* 1, 15 : Migne, *P. G.*, 94, 1244-1245, avec renvois à *Hebr.* 8,5 et 10,1.

5. V. *infra*, p. 320.

6. Mansi XI, 980 : ...ὡς ἂν οὖν τὸ τέλειον κἄν ταῖς κρωματουργῖαις ἔν ταῖς ἀπάντων ὄψεσιν ὑπογράφηται, τὸν τοῦ αἴροντος τὴν ἀμαρτιαν τοῦ κόσμου ἀμνὸν Χριστοῦ Θεοῦ ἡμῶν κατὰ τὸν ἀνθρώπινον καρακτῆρα και ἐν ταῖς εἰκόσιν ἀπό τοῦ νῦν ἀντι τοῦ παλαιοῦ ἀμνοῦ ἀναστηλοῦσθαι ὁρίζομεν.

7. Saint Paul, *Hebr.* 10, 1, qualifie déjà d'ombre l'âge de la Loi, opposé à l'image *(icône)* même des réalités que nous offre l'âge de la Grâce. Partant de là, Cosmas Indicopleustes (Migne, 88, 193) revient

au terme d'*ombre* et lui joint celui de *type* (il réunit ainsi, dès le VI[e] s., les deux termes du canon de 692), pour désigner les révélations de l'Ancien Testament qui annoncent les réalités du Nouveau.

8. Exemple proprement byzantin, sur une fresque du VIII[e] siècle, à Perustica près de Philippopoli, en Thrace (A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pl. I, a, p. 22, 28-29. A. Frolow, in *The Bulletin of the Byz. Institute* I, Paris, 1946, p. 30, pl. IX. Exemples palestiniens sur les mosaïques de pavement, dans les églises du VI[e]-VII[e] siècle en Transjordanie : S. J. Saller et B. Bagatti, *The Town of Nebo*, Jérusalem, 1949, pl. 23, 1 ; 39, 1, et fig. 8. – Je cite aussi la *Sedia San Marco* que je crois pouvoir attribuer à l'Orient : *Cahiers archéologiques* VII, 1954, p. 19 et suiv., pl. VI.

9. Philoxène de Mabbug : *Histoire Ecclésiastique* de Jean Diakrinomenos, passage lu au Concile de 787 ; Mansi, XIII, 180E-181B, Cf. *RE*, Zweite Reihe, V, 1934, 1879 s. v. Theodoros Anagnostos. Même opposition chez Sévère d'Antioche : Mansi, XIII, 184 A.

10. Après les études de H. Koch etW. Elliger citées p. 78 note I, voir J. Kollwitz, *Zur Frühgeschichte der Bildverehrung*, in *Rom. Quart.*, t. 48, 1-2, 1953 et surtout E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, p. 85-150. Je tiens à faire remarquer que ces deux articles ont paru lorsque le présent ouvrage avait été rédigé dans toutes ses parties essentielles. Il a été entendu entre mon ami E. Kitzinger et moi que si son étude paraissait avant la mienne, je maintiendrais mon texte sans le modifier. Toutefois, pour ne pas avoir à reproduire la plupart des renseignements dont nous disposons sur les icônes et leur culte avant les iconoclastes, et allonger ainsi mon ouvrage, j'ai pris le parti de n'en conserver que les exemples les plus importants et qui me paraissent indispensables pour ma démonstration générale. Pour le reste, je renvoie aux études précitées, et surtout à celle de M. Kitzinger, de loin la plus complète.

11. La liste la plus complète de ces icônes – conservées et décrites – avec bibliographie, dans Kitzinger, l. c., p. 96 et suiv. V. aussi, le même, in *Late Classical and Mediaeval Sludies in Honor of A. M. Friend, Jr.*, Princeton, 1955, p. 138 et suiv.

12. N.I. Petrov. *Album des Trésors du Musée de l'Académie ecclésiastique de Kiev* (en russe), I, 1912, pl. II., D. Aïnalov, in *Viz, Vremennik* IX, 1902, p. 343 et s., pl. III.

13. P. Cellini, in *Proporzioni*, 1950, 3, p. 1-5. Ansaldi, in *Atti dell'VIII Congresso di Studi bizantini.* II. Rome, 1953, p. 63-72. Grabar, in *Les Cahiers techniques de l'art*, 3, I, 1954, Strasbourg, p. 5-

9. Kitzinger, in *Lale Classical... Studies in Honor of A.M. Friend,* p. 132 et suiv.

14. Astérius d'Amasée, *Sermon sur le Riche et Lazare :* Migne, *P. G.*, 40, 165 et suiv. On n'était pas loin, à cette époque, d'une extension aux sujets chrétiens des usages que la fin de l'Antiquité faisait de l'imagerie mythologique. Le hasard a voulu que le dernier exemple connu d'une réception réglementaire du portrait d'empereur soit celui du premier iconoclaste, Léon III, à Rome.

15. Lettre du pape Grégoire II, en 727 env. (Mansi, XII, 969-970). Cf. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance.* Paris, 1923, p. 132-133. H. Grégoire, *in Byzantion*, IV, 1929, p. 479 et s. Ajoutons le passage du *Livre des Cérémonies* où il est question d'une image de Basile Ier, à la *Nea basiliki* du Palais : au Xe s. encore, l'empereur venait processionnellement allumer un cierge devant ce portrait de Basile Ier, fondateur de la dynastie macédonienne et grand-père de l'empereur régnant : Const. Porphyr., *De caerim.* I, 19, 20, p. 118, 121, Bonn.

16. V., par exemple, les passages qui furent cités au VIIe Concile œcuménique, en commençant par les auteurs du IVe siècle : saint Athanase, saint Basile : Mansi, XIII, 69, 72, 161. Cf. Kitzinger, *l. c.* p. 90-91.

17. Un certain nombre de statues de ces dignitaires sont conservées : J. Kollwitz, *Oströmische Plaslik der theodosianischen Zeit.*, Berlin, 1941, p. 81 et s. pl. 17-29, 31-33, 38, 39, 41. L. Robert, *Hellenica* IV, 1948, p. 24-27 (IVe-VIe s.). Après le milieu du IVe s. il faut une autorisation de l'empereur pour ériger une statue en bronze à un dignitaire.

18. Kollwitz, *Zur Frühgeschichte der Bildverehrung*, p. 17-18. Cf. *infra*, note 66, où nous citons d'autres textes, ceux-là relatifs à des séries de portraits des patriarches de Constantinople qui se trouvaient à la patriarchie. Des imitations de ces galeries de portraits d'évêques (cette fois réservées aux évêques canonisés) se retrouvent jusque sur les murs des églises byzantines du XIe-XIIe. Exemple particulièrement intéressant : Sainte-Sophie d'Ochrid, où les images de saints évêques abondent. Certains de ces prélats étaient presque des contemporains.

19. J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, pl. LVI, LVII.

20. *Ibid.*, pl. LV, LVI, LVII.

21. Perdrizet, *Negotium perambulans in tenebris, in Publ. fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg*, 6, 1922, p. 13 et suiv. Peterson, Εἷς θεός, p. 122-123 (bibl.). J. Maspéro, in *Annales Service Ant. Égypte*, 9, 1910, p. 246 et suiv. Grabar, *Martyrium*, II, p. 302-3.

22. Grabar, *Martyrium*, II. Paris, 1946, p. 207 et suiv.

23. W. de Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, Rome, 1911, *passim.* J. Wilpert, *Mosaiken und Malereien der römischen Kirchen*, 184, Fribourg-en-Brisgau, 1916, pl. 159, 160, 163, 164, 183, 185, 194, 196.

24. Grüneisen, *l. c.*, pl. XXXI. Wilpert, *l. c.*, pl. 167, 1, 199, 200.

25. Grüneisen, *l. c.*, fig. 75. Wilpert, *l. c.*, pl. 196,4. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève, 1954, fig. en couleur sur p. 80.

26. Grüneisen, *l. c.*, fig. 76, 84, 95, 96, 98, 105 ; p. XXXVI, XXXVI. A, XLIV, XLVI, XLVII. Wilpert, *l. c.*, pl. 164, 2, 166, 3, 168, 1, 179, 183, 184, 195, 196, 2, 198.

27. Grüneisen, *l. c.*, pl. XLVIII. Wilpert, *l. c.*, pl. 143, 1, 144, 1. Grabar, *l. c.*, fig. p. 82.

28. Grüneisen, *l. c.*, fig. 68 – Wilprt, *l. c.*, pl. 196, 3.

29. Grüneisen, *l. c.*, 125, 129.

30. Grüneisen, *l. c.*, fig. 84 ; Wilpert, *l. c.*, p. 194.

31. Wilpert, pl. 151, 179, 183, 184, 195, 197, 198.

32. Cf. note 46.

33. Un jeune savant anglais a nié récemment qu'il s'agisse d'ex-voto, mais d'un cycle hagiographique continu : K. S. Cormack, *The Mosaic Decoration of st Demetrios. Thessaloniki*, dans *The Annual of the Brifish School in Athens*, 64, 1569, p. 17-52. En réponse à cette hypothèse, insoutenable, j'ai publié un article, où je réunis les arguments en faveur des ex-voto : A. Grabar,... dans *Byzantion.* Bruxelles...

34. Ch. Diehl, Letourneau et Saladin, *Monuments chrétiens de Salonique*, pl. XXXI, XXXIV (peu visible).Th. Uspenskij, dans *Izvestia* de l'Inst. archéol. russe de Constantinople I-III, VI-XI, XIV, I, 1909. La monographie de G. et M. Sotiriou offre des compléments intéressants à notre information sur Saint-Démétrios et ses mosaïques, mais ne reprend pas les reproductions des mosaïques publiées par Th. Uspenskij, Diehl, etc : G. et M. Sotiriou, Η Βασιλικὴ τοῦ ἁγίου Δημητριου Θεσσαλονίκης. Athènes, 1952, pl. 60-71.

35. A mon avis, le style des personnages – saint Démétrios et les donateurs – ne saurait remonter aussi haut que le début du Ve siècle. Un art qui reproduit le type de la Vierge trônant de face, flanquée de deux anges, ou adapte à saint Démétrios l'image frontale des consuls, telle qu'on la trouve sur les diptyques en ivoire de la première moitié du VIe siècle, pourrait fort bien dater du VIIe siècle. La façon schématique de traiter les visages et les plis des vêtements, la raideur des figures, l'usage fréquent de l'or, confirmeraient cette chronologie.

36. Comte Du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos.* Rome, 1939, p. 157 et s.

37. Uspenskij, *l. c.*, pl. I-III, XI, XII. Diehl, etc., *l. c.*, pl. XXXI, XXXIV.

38. Quelques exemples de reliefs votifs païens où dieux et fidèles sont rapprochés, dans le cadre d'une même composition, les dieux étant distingués par une taille plus grande : Reinach, *Rép. des reliefs*, II, 31, 163, 168, 215, 253, 280, 293, 300, 321-325, 328, 340, 348, 360, 364, 412-416, etc. Pour un groupement axial, comme sur les mosaïques de Saint-Démétrios (petits personnages de part et d'autre de la divinité) : *ibid.*, 252.

39. Uspenskij, *l. c.*, pl. VI-XII. Diehl, etc., *l. c.*, pl. XXXI (peu visible).

40. Uspenskij, *l. c.*, pl. XI, Diehl, etc., *l. c.*, pl. XXXIV, I.

41. Uspenskij, *l. c.*, pl. XIII, a. Diehl, etc., *l. c.*, pl. XXXIII, 2. En couleur : Grabar, *La peinture byzantine* (Skira), frontispice.

42. Uspenskij, *l. c.*, pl. VII. Diehl, etc. *l. c.*, pl. XXXI, 3 (peu visible). Cf. Grabar, *Martyrium*, 11, fig. 142 (dessin au trait qui permet de mieux distinguer les détails du sujet).

43. Uspenskij, *l. c.*, pl. X. Cf. Grabar, *Martyrium*, II, fig. 365 (dessin au trait qui permet de mieux discerner les gestes des personnages). Dans *Martyrium*, II, p. 87 et s. fig. 141-147, et Album pl. XLIX, 1-2 ; L., 1, j'ai commenté et reproduit quelques-unes des mosaïques les plus importantes de Saint-Démétrios.

44. Théodore Stoudite, Lettre XVII, à Jean Spathaire : Migne, *P. G*, 99, 961.

45. Ambroise, *Exh. Virgin.* 3, 15 (Migne, *P. L.*, 16, 355). Prudence, *Perist.* II, 521-524 (Migne, *P. L.*, 60, 330). Jean Chrys., *In Genes.* 21. 3 (Migne, *P. G.*, 53, 179). Théodoret, *Graec. affect. cur.* 8, 923 (*ibid.*, 83, 1833). Croix sur le front : Cecchelli, *Il trionfo della croce.* Rome, 1954, fig. 30, aurige ?). Kraus, *Realencykl* II, 251. Sur le sarcophage de saint Cassien, au Musée Borély, Marseille (milieu du V[e] s.), les parents présentent au saint leur enfant mort en bas âge (celui qui fut enterré dans ce sarcophage) : Fernand Benoît, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille.* Paris, 1954, p. 74, pl. XLV et XLVII, 1. Cf. notre fig. 86.

46. Marucchi, in *Nuovo Bolletino*, X, pl. VI. Wilpert, *l. c.*, pl. 136. Cf. Grabar, *Martyrium*, pl. XLVII,

47. Textes des *Vies* de saint Syméon, réunis dans K. Holl, *DerAnteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverehrung*, in *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, II, 2, p. 396, le passage auquel nous renvoyons. Il est reproduit dans les ouvrages de Lassus et de Grabar cités à la note suivante.

48. L'ampoule de Bobbio a fait l'objet de plusieurs notes : G. Celi, *Cimeli Bobbiesi*, in *Civillà Cattolica*, 1923. C. Cechelli, in *Riv. di arch. crist.*, IV, 1927, p. 115. H. Delehaye, in *Journal des Savants*, 1929, p. 453. J. Lassus, in *Bulletin d'études orientales* (Inst. Franc. de Damas) II, p. 68-70. Grabar, *Martyrium*, II, p. 83-84.

49. Le nom de Κλήμης, qui se lit à la fin de la dédicace de la mosaïque avec la Vierge en prière et saint Théodore, est-il celui d'un donateur ? Le nom se présente comme une signature, ce qui est contraire aux usages d'inscriptions de ce genre. De toute façon, par son sujet et par sa date – plus tardive – cette mosaïque se sépare de toutes les autres. En dernier lieu : G. Sotiriou. Ἡ Βασιλικὴ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Athènes, 1952, p. 195. – V. *ibid.*, p. 197, sur l'inscription : ὑπὲρ εὐκῆς οὗ οἶδεν ὁ Θεὸς τὸ ὄνομα.

50. En dernier lieu : Sotiriou, *l. c.*, p. 193, pl. 63-64.

51. Sotiriou, *l. c.*, p. 198, pl. 69-70.

52. Sotiriou, *l. c.*, p. 196, pl. 67-68.

53. Πανόλβιε τοῦ κριστοῦ μάρτυς φιλόπολις Φροντίδα τίθη κ(αὶ) πολιτῶν κ(αι) ξένων.

54. Pour toutes les images créées dans les *martyria* : Grabar, *Martyrium*, II, *passim*. V. index sous les noms des saints. V. aussi notre chapitre I.

55. *Ibid.* et, pour saint Démétrios, plus récemment : Grabar, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 5, 1950, p. 1-28 ; 8, 1954, p. 305-314.

56. Grabar, *Martyrium*, II, p. 343 et suiv. Depuis : Kitzinger, in *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, p. 115 et suiv. et notre chapitre I.

57. Grabar, *l. c.*, p. 345-346 et notre chapitre I.

58. On souhaiterait une étude des textes relatifs aux images saintes, disséminés dans les *Vies* des différents saints et les histoires des icônes miraculeuses. En attendant : Lucius, *Les origines du culte des saints*. Paris, 1908, p. 194 et s., 264 et s., et les études de Kollwitz et Kitzinger citées p. 81, note 1. V. aussi Grabar, *l. c.*, II, p. 343 et s. Dobschutz, *Christusbilder*, *passim*.

59. Sur les reliques païennes et leur culte : F. Pfister, *Der Reliquienkult im Altertum*, 1911 » *passim*. Sur les images des dieux païens et leur comportement, Charly Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe siècle après J.-C.*, Paris, 1915.

60. Textes réunis, en dernier lieu, par Kitzinger, *l. c.*

61. Textes dans les ouvrages de Grabar et Kitzinger, cités note 56.

62. *Idem.*

63. Théophylacte de Simokatta 111, 1. I l, Bonn, p. 1 14. L'événement se place en 587.

64. V. p 139.

65. La plus ancienne image connue des Sept Dormants est dans les psautiers illustrés à Constantinople, à la fin du IX[e] siècle, p. ex. le psautier Chludov, fol. 29 (au psaume 32 (33), 19).

66. J. Kollwitz, *Zur Frühgeschichte der Bildverhrun*, in *Röm. Quartalschrift* 48, 1-2, 1953. p. 17-18 : Jean d'Éphèse, *Hist. eccl.*, 1, II. 36 ; 2, 27 éd. Schönfelder. Cf. Mansi, XIII, 295, que Kollwitz a eu le mérite de relever en même temps que les textes ci-dessus. V. aussi *infra*, notre chap. VIII, p. 279.

67. On peut juger du lien entre la création des Synaxaires et l'essor des images des saints, en comparant entre elles les illustrations du IX[e] et du XI[e]-XII[e] s. des psautiers grecs (à illustrations marginales) : presque absentes au lendemain de la crise iconoclaste, les images des saints de toutes catégories envahissent les pages des manuscrits du psautier copiés à Constantinople, à partir du XI[e] siècle : cf. L. Mariès, in *Mélanges Peeters* II, dans *Anal. Boll.* LXVIII, 1950, p. 153 et s.

HOSTILITÉ AUX IMAGES : CHRÉTIENS D'ASIE, JUIFS, MUSULMANS

1. K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit.* Gotha, 1890, p. 36 et s., 49. Cf. Ostrogorsky, *Gesch. d. byz. Staates*2, p. 119, 129-130 ; le même : *Les débuts de la Querelle des Images* in *Mélanges Ch. Diehl.* Paris, 1930, p. 235.

2. G. B. Ladner, *Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in *Mediaeval Studies* (Canada), II, 1940, p. 127 et s.

3. Théophane, de Boor, p. 402, et lettres du patriarche Germain : Mansi, XIII, 99-105, 105-107 et 107-127. Cf. Ostrogorsky, in *Mélanges Diehl*, p. 236 et s.

4. V. les lettres de saint Germain citées à la note précédente.

5. A. Perturi, *La formation des thèmes byzantins*, Munich, 1958.

6. H. Gelzer, *Die Genesis der byz. Themenverfassung.* Leipzig, 1889. Schwarzlose, *l. c.*, p. 49. J. B. Bury, *History of the Eastern Roman Empire*, p. 221 et s. ; le même, *The Imperial Administrative System*, p. 39 et s. E. Stein, *Studien zur Gesch. des byz. Reiches.* Stuttgart, 1919. Vasiliev, *l. c*, p. 226 et s. Ostrogorsky, p. 78-80, 127. Cf. les études récentes qui traitent principalement de la chronologie de la fondation des thèmes : N. H. Baynes, in *Engl. Hist. Review 67*, 1952, p. 380-381. W. Ensslin, in *Byz. Zeit. 46*,1953, p. 362 et s. Ostrogorsky, in *Byzantion*, XXIII (1953), 1954, p. 31 et s. Perturi, *l. c.* (v. note précédente).

7. Diehl, *Le monde oriental de 395 à 1081*. Paris, 1936, p. 251. Ostrogorsky, *l. c.*, p. 124-125. V. *infra*, p. 159.

8. Ostrogorsky, p. 125.

9. Thèmes : Anatolikon et Thrakesion. Ostrogorsky, p. 133-134.

10. V. *supra*, p. 135 et note 4.

11. Diehl, in Glotz, *Hist. Gén. Hist du Moyen Âge*, III, Paris, 1936, p. 265. Ostrogorsky, 130-131.

12. V. *supra*, p. 137 et note 9.

13. *Ibid.* Thèmes Anatolikon, Thrakesion.

14. *Vita* de Constantin de Synnada en Phrygie, Juif converti par les Byzantins (VIII[e] au IX[e]s.) : *Aa. Ss.* du 6 novembre, p. 628 et s. ; Grégoire, in *Byzantion* IV, p. 802 et s. Inscriptions juives d'époque romaine à Akmonia, Phrygie : *Monum. As. Min. Ant.* VI, p. 110-117. Inscription du IX[e] s. : Grégoire, in *Byzantion* VI, 1927-8, p. 448. Cf. le culte de l'arche de Noë à Apamée-Kibotos, en Phrygie, où la colonie juive a été particulièrement puissante au III[e]siècle : cf. récemment Grabar, in *Cahiers archéologiques*, V, 1951, p. 9 et s.

15. Théophane, *Chronogr., p.* 617, Bonn.

16. V. *infra*, p. 141.

17. S. Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire*, Cambridge, Mass., p. 110-112 et conférence au Symposium de Dumbarton Oaks de IOTTXM Cf. *Johannis Ozniensis Opera*, p. 78-89.

18. Der Nersessian, *Une apologie des images du VII[e] siècle*, in *Byzantion* XVII, 1944-1945, p. 58 et s., 71-74. Le même, *Image Worship in Armenia and its Opponents.* in *Armenian Quarterly* I, 1946, p. 67-81. Paul Alexander, *An ascetic Sect of Iconoclasts in seventh Century Armenia*, in *Late Classical and Mediaeval Studies... A. M. Friend*, p. 151 et s. – S. Runciman, *The Medieval Manichee*, etc., Cambridge, 1947, p. 31 et s., nous invite à dater du début du VIII[e] s. l'apparition des Pauliciens en Arménie. Cf. Grégoire, in *Miscellanea G. de Jerphanion*, II, 1947, p. 511.

19. Der Nersessian, *Une apologie*, p. 75 et suiv. P. Lemerle, *Histoire des Pauliciens d'Asie Mineure. Sources grecques*, 1973. Nina Garsoian, *The Paulician Heresy*, New York, 1967.

20. V. principalement les travaux de Henri Grégoire : « Les sources de l'histoire des Pauliciens », in *Bullet. de l'Acad. de Belgique*, 22, 1936, p. 98 et s. ; 224-226. « Précisions géographiques et chronol. sur les Pauliciens », *ibid.*, 33, 1947, p. 289 et s., ainsi que *Byzantion*XI, 1936, p. 610-614, et *Miscellanea G. de Jerphanion*, p. 510 et s. Cf. F. Scheidweiler, in *Byz. Zeit.*, 43, 1950, p. 10 et s., 366 et s. (sources de l'histoire des Pauliciens). Steven Runciman, *The Medieval Manichee*, p. 26-62.

21. L'iconophobie des Pauliciens d'Arménie est attestée : Der Nersessian, *Une apologie*, p. 73. Le silence de Pierre de Sicile ne devrait donc pas être interprété *a priori* (Grégoire, in *Atti del V Congresso internaz. di studi biz.* Rome, 1939, p. 177) comme une indication sur l'acceptation des images par les Pauliciens établis dans l'Empire. On ne connaît aucun exemple de confession chrétienne qui, rejetant la croix, aurait accepté les images. Or, les Pauliciens s'opposaient avec violence au culte de la croix.

22. Lettre de Michel II à Louis le Débonnaire, en 824 : F. Dolger, *Regesten der Urkunden des oström. Reiches*, p. 408-409.

23. G. de Jerphanion, *Églises rupestres de Cappadoce.* Troisième Album, pl. 154, 155. Nicole Thierry, *Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie, in Journal des Savants*, avril-juin 1976, p. 81-119. La même, *L'iconoclasme en Cappadoce d'après les sources archéologiques. Origines et modalités, Rayonnement grec, Hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles 1981, p. 389-403. N. Thierry y fait connaître des peintures murales qui ont de fortes chances de remonter à l'époque des iconoclastes.

24. De Jerphanion, *l. c.*, pl. 154, I (Hagios Basilios) ; 155, 3 (Hagios Stephanos), p. 1 05 et s., 146 et s.

25. Il suffit d'examiner les planches susmentionnées de Jerphanion : c'est un décor fait de motifs qui sont architecturaux et géométriques, et les quelques motifs helléniques qu'on y trouve sont interprétés dans un goût oriental.

26. Évangile arménien de 1057, copié à Mélitène : F. Macler, *Miniatures arméniennes*, etc., Paris, 1913, pl. IX-XIV. Peintures coptes dans un tombeau près de Sohag : W. de Gruneisen, *Les caractéristiques de l'art copte.* Florence, 1922, pl. XLI ; miniatures coptes, au Brit. Museum et au Vatican *(ibid.* pl. XLV, XLVI).

27. *Weitzmann, Byz. Buchmalereides IX.u.X.Jh.*, pl. LXXI et s. et p. 65 et s., attribué à la Cappadoce et à sa région toute une série de manuscrits grecs enluminés dans ce goût oriental. Je joindrais au même groupe certains évangiles enluminés, avec ornements « orientaux » semblables, qui sont à la bibliothèque du Mont-Sinau (phot. Library of Congress, Washington C. D.) p. ex. les cod. grecs 149, 150, 213.

28. Des extraits des écrits antijuifs ont été lus au Concile de 787 : Mansi, XII, p. 1070 ; XIII, p. 52, 98, 164-8. G. Ladner, *Origin and Significance*, p. 130-133. Sur les Juifs et les images, J.-B. Frey, in *Biblica*, XV, 1934, 265-300. Iconoclasme taxé de judaïsme, par Jean Damascène, Migne, *P. G.*, 95, 333, et au Concile de 787 : Mansi, XIII, p. 44-53, 97, 165.

29. Der Nersessian, *Une apologie*, p. 79 et s. *Dictionnaire de Théologie catholique*, art. « Juifs (controverses avec les) ». Krumbacher, *Gesch. der byz. Litteratur*, v. Index s. v. « Juden ». Norman H. Baynes, *The Icons before Iconoclasm, in Harvard Theol. Review*, XLIV, 1951, p. 93 et s.

30. Mansi, XIII, p. 44-53 et Migne, *P. G.*, 93, 1597-1609.

31. Jean Damascène : Migne, *P. G.*, 94, 1409. Quelques éditions d'ouvrages de polémique moins connus : Étienne de Bosra (J.-M. Mercati, in *Theol. Quartalschrift*, LXXVII, 1895, p. 663 et s.) ; « Les Trophées de Damas » (Bardy, *in Patr. Orient*, XV, 1927) ; Hypatios d'Éphèse (Paul J. Alexander, *in Harvard Theol. Revieiv*, XLV, 1952, p. 177 et s.). Anastase le Sinaïte : Migne, *P. G*, 89, 1203 et s.

32. Vasiliev, *Hist. Byz. Empire*, p. *195*.

33. S. Katz, *The Jews in the Visigothic and Frankish Xingdoms of Spain and Gaul.* Cambridge, Mass., 1937, cité par G. P. Bognetti, dans *Comptes rendus de l'Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, 1954, p. 201.

34. J. Juster, *Les Juifs de l'Empire romain.* Paris, 1914, I, p. 201. Cf. Bognetti, *l. c.*, p. 200.

35. L'alternative cruelle devant laquelle Héraclius avait placé les Juifs de l'Empire en 623 : baptême ou mort, tendait peut-être à les soustraire de la direction religieuse venant de la Perse, avec laquelle l'Empire était en guerre (qu'on disait religieuse, cf. p. 26). L'Empire devait y gagner en homogénéité religieuse de ses habitants. Héraclius essaya – mais sans succès – de faire étendre les mêmes mesures anti-juives aux royaumes wisigothiques d'Espagne : l'Empire et ses vassaux devaient ne plus compter de Juifs, qui de ce fait se trouvaient confinés dans les pays ennemis. Juster, *l. c.*, II, p. 39. Bognetti, *l. c.*, 202.

36. Je pense aux mosaïques de pavement et aux fresques avec personnages qui décorent les synagogues du IIe-IIIe siècle, en Palestine et à Doura-Europos, en Mésopotamie du Nord. Au IVe siècle encore les Juifs confectionnaient des mosaïques avec « dessins » sans soulever de protestations de la part des rabbins (Sukenik, *Ancient Synagogues in Palestine and Greece*, 1934, p. 27-28). En revanche, un Targum d'époque romaine (Ps. Jonathan, Lévit. 26,1) nous apprend que les docteurs s'opposaient à l'usage des images sur le sol. C'est peut-être ce texte surtout qu'il faut rapprocher des images détruites sur les pavements des synagogues. J. B. Frey, in *Biblica*, XV, 1934, p. 265 et s.

37. A Kohl et C. Watzinger, *Antike Synagogen in Galilaea.* Leipzig, 1916, exemples de destructions d'images : fig. 15-18, 174, 222, 259. E. L. Sukenik, *Ancient Synagogues in Palestine and Greece.* Londres, 1934, p. 85. Le même, *The Ancient Synagogue of Beth-Alpha*, p. 54 et s. Orpheli, *Capharnaüm.* Paris, 1922, p. 99-101. Avi-Yonah, in

Quarterly of the Dpt. of Antiquities in Palestine 11, 1933, p. 155157, n° 69 (synagogue d'Aïn-Douq) : images des êtres vivants, détruites plus tard et remplacées par des cubes monochromes. Les ruines de la synagogue de Capharnaüm présentent des traces de destructions de sculptures figuratives (y compris des *putti).*

38. Par exception, on voit des images de saints, isolées, sur le pavement de deux églises : (1) Djerash (Gérasa), église d'Élie, Marie et Soreg : Sylvester J. Saller et B. Bagatti, *The Town of Nebo,* Jérusalem, 1949, pl. 45 et 50,1, 2 ; (2) à Jérusalem, actuellement au musée d'Istanbul, O. Wulff, *Altch. u. byz. Kunst,* I, fig. 293.

39. Gérasa, église des Saints-Cosme-et-Damien, mosaïques de pavement de 533 : C. Kraeling, *Gerasa City of the Decapolis.* New Haven, 1938, p. 331-332, 482, inscr. 313-315, pl. LXXIII.

40. Saller et Bagatti, *l. c.*, p. 98-99, pl. 29, 1. Cf. *ibid,* pl. 10, 3 (un prêtre Jean, dans une autre église).

41. Kraeling, *l. c.*, pl. LXXIII.

42. *Ibid.*, pl. 45 (église d'Élie, Marie et Soreg).

43. *Ibid.*, pl. 28, 3 (chapelle à Saint-Georges à Nebo), 30, 1 (autre chapelle à la même église, 39,1 (Madaba, chap. de Suaitha).

44. *Ibid.*, p. 67 et suiv., fig. 8, pl. 23, 3 et suiv., notamment 24, 1.

45. *Ibid.*, pl. 14, 2 et suiv., notamment pl. 18, 1.

46. *Ibid.*, pl. 23, 1.

47. *Ibid.*, pl. 30, 1.

48. *Ibid.*, pl. 14, 1.

49. *Ibid.*, pl. 40, 5.

50. *Ibid.*, pl. 39, 1.

51. *Ibid.*, pl. 39, 2.

52. Saller, *The Memorial of Moses on Mount Nebo.* Jérusalem, 1941, pl. 109, 1 et frontispice.

53. L'arche représentée de la même façon apparaît à l'intérieur du Temple, sur les monnaies romaines du IIe 5. (132-135) : Comte du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos.* Rome, 1939, pl. XIII.

54. *Ibid.*, pl. XXXIII, XXXIV, cf. XXXVIII. Cf. mosaïque de pavement – dont je n'ai pu voir qu'une photographie apparemment non publiée – de l'antique synagogue de Jéricho : image très schématique de l'Arche de l'Alliance. C'est un rectangle qui, en haut, se termine par un arc et en bas par quatre petits pieds (cf. les images des monnaies citées ci-dessus).

55. Saller et Bagatti, *The Town of Nebo*, pl. 8, 1.

56. Armoire de la Thora en forme de temple entre deux chandeliers à sept branches : H. W. Beyer et H. Lietzmann, *Die jüdische*

Katacombe der Villa Torlonia in Rom., Berlin-Leipzig, 1930, pl. 12-13, cf. 5 (fresques d'hypogées juifs à Rome) et pl. 29 (verre). Armoire de la Thora et deux *lumina* (mosaïque de pavement à la synagogue d'Aïn-Douq : Avi-Yonah, *l. c.*, p. 155-157), armoire de la Thora flanquée de deux chandeliers à sept branches (synagogue de Beth-Alpha, *ibid.*, p. 144-145).

57. *Cahiers archéologique*VIII, 1955, p. 24-25 : représentation des douze pierres qui ont servi aux Hébreux, sous Josué, pour traverser le Jourdain (Josué, IV, 20) ; ces pierres semblent avoir été vénérées à Galgala (vénération provoquée par Josué IV, 21-24). En dernier lieu : M. Avi-Yonah, *The Madaba Mosaic Map.*, Jérusalem, 1954, p. 36-37, pl. I. Les légendes sur la carte évoquent beaucoup plus d'événements bibliques que d'événements évangéliques, et ce sont les « bénédictions de Jacob » qui ont servi de base à la définition de la Terre Sainte de la mosaïque.

58. Dernières mosaïques datées : crypte de Saint-Élie à Madaba, 595-6 ; chapelle de la Théotocos à Siyâgha, 597-608 ; chapelle à Quveiste, 717-18 ; chapelle de Ma'in, 719-720 ; chapelle de Mefjer, 724-43. Comme on voit, les derniers de ces exemples sont contemporains du début de l'iconoclasme à Byzance.

59. *Ibid.*, pl. 39, 2.

60. Mansi, XIII, 105, 107, 197 : Nicéphore, *Antirrheticus* III (Migne, *P. G.* 100, 528-532) ; Théophane, de Boor, p. 401, 405 ; Georges le Moine, de Boor II, p. 736 ; Cedrenus, I, p. 788 ; Zonaras, III, p. 258. Cf. Ostrogorsky, *Les débuts de la Querelle des Images*, in *Mélanges Ch. Diehl*, I, Paris, 1930, p. 235. Ladner, *Origin and Significance*, etc., p. 131 et s.

61. Mansi, XIII, 109 : καὶ ἄλλως τῶν πρὸς ὕβριν τῆς τοῦ Χριστοῦ ἐκκλησίας παρὰ τῶν ἀπίστων συναγομένων ῥημάτων ἤπραγμάτων τὴν ἀνατροπὴν ποιεῖσθαι ὀφείλοντες, καὶ τὸ ταύτης σεμνόν τε καὶ ἔνθεον δεικαῦειν ἀσάλευτον (et il cite Juifs et Sarrasins)...

62. Texte reproduit p. 156. Dans son article posthume signalé ci-dessus, A. A. Vasiliev cite plusieurs textes analogues à celui de Muhammud ibn-Yusuf, mais plus tardifs.

63. Texte cité, p. 155. Cf. note 60. Cf. aussi Michel le Syrien, II, p. 491.

64. Voir provisoirement le résumé de cette communication : *The Mosaics in the SW Rooms of the Galleries of Hagia Sophia and their Relation to Iconoclasm.*

65. On est surpris de voir Ch. Diehl, dans Glotz, *Hist. Gén.-Hist. du Moyen Âge*, III, 1936, p. 262, faire valoir cet argument contre les

historiens partisans d'une influence de l'Islam sur le déclenchement de l'iconoclasme de Léon III.

66. Vasiliev, *History of the Byz. Empire*, p. 208 et suiv. Ostrogorsky, *Gesch. des byz. Staate2*, p. 87-88, 93.

67. Mansi, XIII, 356 (... καὶ ἐπιβούλῳ τῆς βασιλείας Μανσοὺϱ).

68. On a fait observer que saint Jean Damascène, dans ses écrits, ne mentionne ni l'édit de Yazid II, ni d'une façon générale les persécutions des images chrétiennes dans les États du calife, et on a voulu même y voir un témoignage qui – étant donné la position de Jean Damascène, – mettait en doute la réalité de ces persécutions.

69. V. *supra*, p. 78 et note 19.

70. Jean Damascène n'est pas l'auteur de l'écrit apologétique sur les images dirigé contre Constantin V qui lui est attribué par les manuscrits (Migne, *P. G.*, 95, 310-344). Mais les deux premiers sermons anti-iconoclastes qu'on doit sûrement à Damascène visent directement Léon III (*ibid.*, 345 et s. ; 96, 1348 et s.).

71. Le patriarche Nicéphore écrivit ses *Antirrhetici libri*, en réponse à un traité, aujourd'hui perdu, de Constantin V.

72. Mansi, XIII, 277 ἡμεῖς γὰϱ παϱὰ τῶν ἀλλοτϱίων οὐ δεκόμεθα τὰς ἀποδείξεις τῆς καθ ἡμᾶς πίστεως. Cf. *Ibid.*, 273. Pour Gouillart (C. R. de l'édition de 1957) les « étrangers » de ce texte seraient les païens et non pas les iconodoules d'outre-mer. Mon interprétation me semble plus vraisemblable étant donné le contexte.

73. On se rappelle que le premier soin des promoteurs du Concile de 787, en commençant par l'impératrice Irène, fut de donner un caractère d'universalité au synode qu'ils entendaient réunir. Sur ce point, la différence entre les réunions de 754 et 787 est saisissante.

74. De Vaux, in *Rev. Bibl.*, 47, 1938, p. 258, donne une liste des mosaïques volontairement détruites ou endommagées.

L'ART ET LES EMPEREURS ICONOCLASTES

1. Wroth, II, p. 391, 392 ; pl. XLV, 16, 19.

2. Lichatchev, in *Byzantion* XI, 1936, p. 473-4, avec fig.

3. V. *supra*, p. 41 ; fig. 14-56. L'usage de ces sceaux est certifié, de Maurice à Constant II. Y en a-t-il eu également pour les règnes qui occupent la période 685-717 ? C'est probable, et dans ce cas Léon III n'aurait fait que prolonger une tradition vieille de plus de cent ans. Mais il a pu aussi la reprendre en partant d'exemples antérieurs. On notera

que, sur le sceau de Léon III, la Théotocos tient l'Enfant autrement que sur les sceaux du VI[e] et VII[e] s. : elle le porte sur son bras gauche ; c'est le type de l'Odigitria (et non plus de la Nicopéa), celui qui reviendra sur les sceaux des empereurs et patriarches après le Triomphe de l'Orthodoxie sur l'iconoclasme, en 843 (v. *infra*, chap. VIII).

4. Une vue d'ensemble sur les émissions d'Artavasde : (Mme) A. Abaecherli Boyce, *A. Solidus of Artavasdus*, in *The Ameriatn Numismatic Society Museum Notes*, V, 1952, p. 89-102, pl. XV.

5. T. Whittemore, *An Unpublished Byzantine Seal*, in *Orientalia Christiana Periodica*, XIII, 1947, 1-2 (Mélanges G. de Jerphanion). Rome, 1947, p. 376-383. D'autres sceaux du même Artavasde, mais accompagné de son fils Nicéphore, adoptent le même type : Lichatchev, *l. c.*, p. 469 ; le même, *Nekotorye starejsie tipy pecati viz. imperatorov*, in *Numism. Sbornik* (Moscou), I, 1911 ; p. 529, fig. 63.

6. V. les exemples cités à la note précédente.

7. E. Stein, *Forschungen und Fortschritte*, 1930, p. 182 et suiv. F. Dölger, in *Byz. Zeit.*, 36, 1936, p. 132 et suiv. ; 37, 1937, p. 579 ; 40, 1940, p. 518 et suiv. ; 45, 1952, p. 189-190. V. Laurent, in *Cronica Numism, si Archeol.*, 119-120, 1940, p. 204 et s. G. Ostrogorsky, *Gesch des byz. Staates2*, p, 161. – Les exemples de l'emploi de la même formule, avant la reconnaissance par les Byzantins du titre d'empereur de Charlemagne, restent isolés, et ne compromettent pas la conclusion ci-dessus. Notre façon d'expliquer l'emploi de la formule βασιλεὺς τῶν 'Ρωμαίων par Artavasde (désir d'affirmer le caractère légitime de son pouvoir, contrairement à celui de son adversaire) ne ferait que confirmer la signification de cette formule. Il se pourrait, en outre, que le caractère *romain* du pouvoir qu'on détient avait à être proclamé par les princes qui ne se trouvaient pas à Rome (empereurs byzantins du IX[e] s.) ni même dans la nouvelle Rome (Artavasde).

8. Lichatchev, *Nekot. star, tipy*, p. 527, fig. 60 ; *Sceaux*, p. 471. Cf. Pantchenko, *Catalogue des molibdobules de l'Inst. archéol. russe de Constantinople* (en russe). Sofia, 1908, p. 103, n° 297-309. Cf. p. 36, n° 84 (85), pl. V, 4. Ebersolt, in *Revue Numismatique*, 1914, n° 139. Whittemore, *l. c.*, p. 382-383.

9. *Mansi*, XIII, col. 260, 344 ; cf. 324, 326, 356.

10. G. Miles, *The Coinage of the Visigoths of Spain.* Leovigild to Achila II. New York, 1952, p. 67 367 et s., pl. XXVIII, 12, etc. (formule in *Dei nomine* depuis Wamba, 672-680) ; p. 67, 393 pl. XXXIII, 3 (formule in *Christi nomine*, sous Egica, 687-702). Whittemore, *l. c.*, p. 382-383 explique la formule trinitaire (au nom du Père...) par une influence supposée des divers documents issus de la chancellerie impériale, qui débutaient souvent par les mêmes

paroles (ex. depuis le VIe s. : Code Justinien). Mais cette explication me paraît insuffisante, l'invocation à la Trinité étant tout ce qu'il y a de banale. Ce qu'il faut expliquer c'est son apparition sur les monnaies, à tel moment précis.

11. H. Lavoix, *Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibl. Nat.* I, 1887, p. 59 s. *K. Museen zu Berlin, Katalog der orient. Münzen der östl Chalifen.* Berlin, 1898, p. 18 et s, n°s 66 et s.

12. *Lettre des trois patriarches d'Orient à Théophile*, éd. Duchesne, p. 355. Cf. les autres éditions citées p. 249. Nicéphore, *Antirrhet.* I, 27 : Migne, *P. G.*, 100, 276 ; le même ; *Apolog. pro ss imag.*, *ibid.*, p. 561. Les deux textes sont reproduits p. 249, n. 4 et 6.

13. V. texte reproduit p. 250, n. 10.

14. Empereurs présidant les jeux, sur la base de l'obélisque de Théodose, sur les fresques du XIe s. à Sainte-Sophie de Kiev et théoriquement toutes les effigies monétaires du souverain où on le voit la *mappa* à la main. Les images des consuls en présidents des jeux, sur les diptyques en ivoire des Ve et VIe s., adaptent l'iconographie de l'empereur-président des jeux à la personne du consul.

15. Mansi, XIII, 353-356. Texte reproduit p. 248.

16. *Ibid.*, 353 : (les empereurs) πᾶσαν εἰσωλολατρείαν ὑμεῖς ἐξηφανίσατε. Cf. p. 248 (Léon III et Constantin V ont achevé l'œuvre du Christ dirigée contre les idoles).

17. Migne, *P. G.*, 95, 348. Ce texte est reproduit p. 249, parmi les sources relatives à l'époque iconoclaste.

18. V. Laurent, in *Cronica Numism. si Archeologica*, 119-120, 1940, p. 30 et s. T. Bertelè, in *Numismatica*,4-6 (Pérouse), 1948, p. 91-95, avec fig.

19. Θεόφιλος δοῦλος Χριστοῦ κ(αὶ) πιστὸς ἐν αὐτω βασιλεὺς Ρωμαίων. Wroth, II, p. 421, pl. XLVIII, 18.

20. Je pense à la *Lettre des trois patriarches d'Orient* reproduite p. 249 et commentée ci-dessus, p. 169. Cf. aussi *infra*, p. 274 et 287.

21. V. *supra*, p. 45.

22. Il fit exécuter les assassins de Léon V : Theophanus contin. Migne, *P. G.*, 109, 97-100 ; Georges le Moine, *Chron.*, *Ibid.*, 852. Genesios, *ibid.*, 108, 1053. J. B. Bury, *A History of the Eastern Roman Empire.* Londres, 1912, p. 124-125. L. Bréhier, *Vie et mort de Byzance.* Paris, 1947, p. 107.

23. Theophanus continuatus, *Chronique*, VI, p. 353, Bonn.

24. Je pense au désir – possible – d'éviter les effigies qui mettent en évidence ou soulignent la souveraineté suprême du Christ : v. *supra*, p. 169.

25. Mansi, XIII, 353.

26. Mansi, XII, 1058, 1153 ; XIII, 129, 397.
27. Cf. *infra*, chapitre VIII.
28. Cf. *supra*, p. 198.
29. Cf. *infra*, chapitre VIII.
30. V. études de N. Lichatchev citées p. 111, n. 2.
31. Lichatchev, in *Byzantion* XI, 1936, p. 473-474 avec figure.
32. Ebersolt, in *Revue Numismatique*, 1914, p. 207 et s., pl. VII, 3.
33. V. *supra*, p. 172.
34. Nous analysons *infra*, p. 239, les quelques monuments qui remontent à cette période ou pourraient lui être attribués.
35. V. *infra*, p. 249.
36. Statue de Néron dans le vestibule, à l'entrée de sa *Domus aurea :* Suet., *Nero* 31. Cf. H. L'Orange, *Serta Eitremiana*, p. 72 ; *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo, 1953, p. 29. Statue de Septime-Sévère sur la façade de son palais, au milieu des sept planètes : Dio Cassius 77, 11. Cf. L'Orange, *Serta Eitremiana*, p. 94 et s. ; *Apotheosis in Ancient Portraiture*, p. 83 et s. ; *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship*, p. 35.
37. Codinus, *Tapogr. Cpl.*60.
38. V. *supra*, p. 29 ; cf. Kitzinger, in *Dumbarton Oaks Papers*, 8, p. 95 et suiv.
39. Eusèbe, *Vita Const.* III, 3. Texte reproduit p. 130. Comme je le dis ci-dessus, il s'agit bien de rapprochements hypothétiques, mais toujours appuyés sur des sources anciennes ; les incertitudes viennent de la valeur inégale de ces sources. Mais en m'en servant avec précaution je ne dépasse en rien la méthode communément admise dans les études qui rapprochent textes et monuments.
40. V. le texte reproduit p. 198 et les références à d'autres passages qui parlent du même événement.
41. V. le texte reproduit p. 199.
42. Dans son article célèbre (*Bull Corr. Hell.*, XXXIV, 1910, p. 10 et s.) sur le culte de la croix par les iconoclastes, M. Millet n'avait pas fait observer que, vis-à-vis de la croix, les iconoclastes n'avaient pas eu toujours la même attitude.
43. Cf. J. Gagé, in *Rev. d'hist. et de philos. relig.* (Strasbourg), 1933, p. 383 et s. Grabar, *Empereur*, p. 32 et s., J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit.* Berlin, 1941, p. 137 et s.
44. V. *supra*, p. 111.
45. V. *supra*, p. 141 et s.
46. Par exemple, Léonce de Chypre, *Contra Judeos* (chez Jean Dam., *De imagin.* III : Migne, *P. G.*, 104, 1384-1385) répond aux

accusations juives d'idolâtrie, qui se servaient de l'argument de l'adoration du bois et des couleurs, et d'une représentation inanimée du Christ (ἀψύκω καρακτηρι Χριστοῦ). Dans *De imagin.* I, 1271 et s. et *De imagin.* III, 1381 et s., Jean Damascène répond aux Juifs, en opposant à leurs citations des passages bibliques de prohibition de toute image divine, d'autres passages de la Bible qui prouvent que les Hébreux adorèrent des objets divers et des arbres, et qu'ils confectionnèrent des images de chérubins et d'animaux. Cf. p. 192 et note 50.

47. V. *infra*, chap. VIII, p. 267 et 352.

48. On se rappelait sans douce, à cette époque, de l'effet déplorable produit, nous dit-on, à Byzance, par l'enlèvement des croix des églises par les iconodoules lorsqu'ils furent au pouvoir vers le début du IX[e] s. : Michel II s'en plaint dans sa lettre (824) à l'empereur d'Occident Louis le Pieux : Mansi, *l. c*, XIV, 420 B.

49. Puisqu'il est question de la croix, dans l'épigramme de Méthode.

50. Thédore Stoudite : Migne, *P. G.*, 99, 461.

51. Doctrine des iconoclastes au Concile de 754 : Mansi, XIII, 252 et s., et très bref résumé de Milton V. Anastos, in *Late Classical and Mediaeval Studies in Honour of Albert M. Friend.* Princeton, 1955, p. 180. Cf. Théodore Stoudite, *Antirrheticus* III : Migne, *P. G.*, 99, 392 et saint Nicéphore, *Antirrheticus* I et II : Migne, *P. G.*. 100, 213 et s., 349 et s.

52. Actes du Concile de 787 : Mansi, XIII, 817, 229 et s., ainsi que Théod. Stoudite. Migne, *P. G., 99*, 1117, 1188, etc. ; Nicéphore, *ibid.*, 100, 217, 225, 405, 553, etc. Cf. G. Ostrogorsky, in *Seminarium Kondakovianum* I, 1927, p. 35 et s. Le même, *Studien zur Geschichte des byz. Bilderstreits*, Breslau, 1929, p. 23 et s. G. B. Ladner, *Origin and Significance of the Iconoclastic Controversy*, in *Mediaeval Studies* (Canada), II, 1940, p. 127 et s. ; P. Lucas Koch, *Zur Theologie der Christus-Ikone*, in *Bened. Monatschr.*, 1938, 7-8, p. 281 et s.

53. Nicéphore, Migne, *P. G.*, 100, 232 à 233, 236, 237, etc.

54. Théod. Stoud., Migne, *P. G.*, 99, 408, 409, 1117, etc.

55. On ne saurait méconnaître le lien qui unit cette réhabilitation de la nature humaine, par les théologiens iconodoules byzantins qui triomphèrent au IX[e] siècle, et une particularité essentielle de l'art byzantin de l'époque qui suit immédiatement (particularité qui l'oppose aux œuvres occidentales préromanes et romanes) – à savoir le respect des formes anatomiques et de l'unité organique du corps humain et même de la vraisemblance des mouvements et attitudes. C'est aux conséquences de l'Incarnation, telles que les virent les théo-

logiens, que remonte en fin de compte la dignité un peu solennelle des personnages sur les peintures et les reliefs byzantins.

56. V. *supra*, p. 189.

57. Par exemple, Plutarque, Chrysippe, Héraïscos chez Suidas, Plotin et les néo-platoniciens (Charly Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe siècle après J.-C.* Paris, 1915, p. 179 et s., 220, 251, 252 avec notes 1, 2). Sur les statues des dieux faites en matière vulgaire, leur apathie, aphonie, etc., v. aussi Épictète, Lucien (*ibid.*, p. 106, 112, 116-117), ou encore Sénèque chez Lactance et chez saint Augustin (G. Geffcken, dans *Archiv für Religionswiss.* 19, 1919, p. 299). Cf. aussi *supra*, chap. I, et Grabar, *Martyrium* II, p. 349.

58. Plusieurs études récentes ont mis en valeur l'érudition croissante des défenseurs des icônes, et les connaissances étendues de saint Théodore Stoudite et du patriarche Nicéphore. V. notamment G. B. Ladner et surtout P. J. Alexander, in *Dumbarton Oaks Papers* 7, 1953, p. 1 et s., 35 et s.

59. Surtout les vers 9 et 10 (v. notre commentaire *supra*, p. 190).

60. Cf. p. 192 et n. 57.

61. Par exemple, les néo-platoniciens, Porphyre, Jamblique, Proclos, ainsi que Julien : Clerc, *l. c.*, p. 252 et notes 1, 2 ; Geffeken, *l. c.*, p. 305 et s. Clerc, *l. c.*, p. 255 a relevé déjà la ressemblance entre les idées des Pères du Concile de 787 et celles d'un Olympiodore, Πϱᾶξις, 46, 74-76 : « en regardant les images, nous arrivons à concevoir les images incorporelles et immatérielles ».

62. Jean Damascène, Migne, *P. G.*. 94, 1337 A-B. Cf. 1240 C ou 99, 341 B. Cf. Nicéphore, *ibid.*, 100, 277 A.

63. *Antirrheticus*I : Migne, *P. G.*, 100, 225 et 261 B. Cf. Ostrogorsky, in *Seminar. Kondakov.*II, 1928, p. 48 et s.

64. In *Seminarium Kondakovianum* II, 1928, p. 48 et s.

65. De nombreuses études ayant été consacrées à l'interdiction par l'Islam de figurer les êtres vivants, on peut se rendre compte, aujourd'hui, des origines de cette prohibition et de son application. La mise en valeur, plus récente, de l'imagerie des palais musulmans, depuis les Omeyyades, nous permet d'établir la distinction entre programmes religieux et programmes auliques, et de constater que, pendant assez longtemps, et surtout dans les pays iraniens ou ceux qui subirent plus fortement l'influence des goûts iraniens, l'imagerie des palais admettait parfaitement les représentations de l'homme et d'autres êtres animés. C'est à l'usage privé des princes aussi, et d'autres personnes fortunées, qu'on confectionnait des quantités d'œuvres diverses, pour la plupart mobiles (mais pas nécessairement), où apparaissent des images d'êtres

animés à fonction astrologique ou superstitieuse : ces images contribuaient évidemment à assurer le bonheur de leurs propriétaires et remplaçaient en quelque sorte des invocations orales en leur faveur. Innombrables, ces figurations et les objets quelles décorent sont fort connus ; mais je crois qu'on n'a pas encore fait état de l'intérêt qu'ils présentent – étant donné la fameuse interdiction générale – pour une définition de l'attitude musulmane à l'égard des images. Il est probable que la prohibition elle-même s'explique par la tendance qu'on avait en Orient (loin des milieux formés par la pensée grecque classique) à identifier la représentation et le représenté. Les principaux ensembles d'images figuratives (peintures et stucs) sont dans les palais omeyyades de Kusejr'Amra, Qasr el-Heir, Khirbet el-Mafjar, dont il est question plusieurs fois dans le présent ouvrage (v. surtout p. 229). Pour les objets mobiles, v. les manuels et recueils de Migeon et Pope.

66. Je pense, d'une part, aux fresques astrologiques d'une coupole des bains omeyyades de Kusejr'Amra (Musil, *l. c*, pl. 40,41), aux reliefs avec animaux sur les murs de l'enceinte d'Amida (Strzygowski, *Amida*, pl. III, 1-2), et sur les ponts, les portes d'autres enceintes et d'édifices, en Mésopotamie du Nord ; et d'autre part, à la céramique et surtout aux innombrables objets en métal avec des images incrustées, des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, confectionnés dans les ateliers de Mossoul, de Hérat, etc. Il suffira, à titre indicatif de renvoyer aux planches de : Conrad Preusser, *Nordmesopotamische Baudenkmüler*. Leipzig, 1911, pl. 37,41. Strzygowski (et M. Van Berchem), *Amida*, fig. 31, 32. D. S. Rice, *Mediaevd Harran*, I, dans *Anatolian Studies*. II, 1952, pl. III et fig. 3. Pope, *A Survey of Persian Art*, V, pl. 656 A, 712, 713 ; VI, pl. 1301 A et B, 1307, 1308, 1311 D, 1312 DE, 1314 A, 1327, 1328, 2331, 1336 A et B. Voir aussi sur l'ensemble des problèmes relatifs à la signification des œuvres d'art musulmanes anciennes, l'important ouvrage paru après la première édition de ce livre : Oleg Grabar, *The Formahon of Islamic Art*, New Haven et Londres, 1973 (trad. fr. en préparation).

67. *Supra*, p. 134, 149 : d'autres considérations sur les origines de Léon III et le début de l'iconoclasme.

LA DÉCORATION DES ÉGLISES ET LES TRAVAUX DE THÉOPHILE

1. O. Treittinger, *Die oströmische Kaiser und Reichsidee und ihre Gestaliung im höfischen Zeremoniell.*Iéna, 1938, p. 141-142. Migne, *P. G.*, 100, 1084.

2. Théophane, p. 404-408 de Boor. Cedrenus, 1, p. 800, Bonn. V. aussi les réponses du pape Grégoire II à l'empereur Léon III : Mansi, XII, 959 et suiv. Pour la reprise de l'iconoclasme sous Léon V : Théophanus Contin. Migne, *P. G.*, 109, 1028-1036. *Scriptor incertus*, biographe anonyme de Léon V l'Arménien, Migne, *P. G.*, 108, 130. Grumel, *Regestes des actes du patriarcat byzantin.* I, *Actes des patriarches*, p. 391, 394 et s.

3. Cette marche des événements est exposée dans n'importe quelle histoire byzantine ou histoire de l'iconoclasme, depuis G. Ostrogorsky, dans *Mélanges Ch. Diehl* I, 1930, p. 235 et s. Voir notamment Ostrogorsky, *Gesch. byz. Staates2*, p. 131, et pour Léon V, p. 164. Bréhier, *Vie et mort de Byzance*, p. 79-80, et pour Léon V, p. 103-104.

4. Il suffit de rappeler la pléiade des prélats et des moines byzantins qui, à cette époque, se distinguèrent dans les lettres et les sciences : Théodore Stoudite, les patriarches Nicéphore et Photios, le patriarche iconoclaste Jean le Grammairien (Hylilas) (œuvres perdues), le mathématicien Léon, le poète Joseph, Cyrille apôtre des Slaves, etc.

5. Chap. 25 : Migne 100, 597. Cf. A. J. Visser, *Nikephoros und der Bilderstreit*, La Haye, 1952, p. 91 (par erreur, renvoi au chap. 24).

6. *Ibid.*, à plusieurs endroits, p. ex. chap. 35, 617. V. *infra*, p. 294. Cf. Théodore Stoudite, un autre théologien orthodoxe qui écrit sous le régime des iconoclastes : dans une lettre à l'empereur iconoclaste Michel II, il appelle le Christ « basileus de toute la terre », qui a ses images en cette qualité de monarque (*P. G.*, 100, 1309) : Καὶ ὥσπερ ἐπι τοῦ ὑμετέρου κρᾶτους, ἡ παραδοκὴ τῆς τυπουμένης εἰκόνος ομολογία ἐστί τοῦ βασιλεύειν ὑμᾶς, καθάπερ καὶ τό ἔμπαλιν. οὕτω καὶἐπι Χριστοῦ τοῦ βασιλέως πάσης τῆς γῆς, τὸ αὐτὸ ἔστι λαβεῖν, καὶ πολλῷ μάλλον, ὅτι τῆς βασιλείας αὐτοῦ οὐκ ἔσται τέλος. Εἰ οὖν ἐν τῇ ἀρνήσει τῆς εἰκόνος Χριστοῦ, αὐτὸν ἠρνῆσθαι προσκυνεῖσθαι.

7. *Apologeticus pro sacris imaginibus* § 8 (Migne 100, 549) : καὶ αὐτοὶ (les iconoclastes) τοὺς σταυρώσαντας Ἰουδαίους... περιφανῶς εἰκονίζουσιν.

8. V. *supra* p. 150.

9. Texte reproduit p. 249.

10. *Chronique de Michel le Syrien* éd. Chabot, II, p. 491.

11. *Libri Carolini* livre 3, chap. 15 ; Migne, *P. L.* 98, 1142-6. Cf. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* p. 167.

12. Texte reproduit p. 250.

13. Texte reproduit p. 248.

14. A. J. Visser, *Nikephoros und der Bilderstreit* p. 86, relève l'importance de cette notion chez Nicéphore.

15. G. Millet, *Les iconoclastes et la croix* in *Bull. Corr. Hell.* XXXIV, 1910, p. 96 et s.

16. Je pense à l'épigramme que Léon III et Constantin V ont fait inscrire auprès de la croix qu'ils faisaient représenter au-dessus de la Porte de Bronze de leur palais : v. *supra* p. 153 et s. – Dans sa lettre à Louis le Débonnaire, l'iconoclaste Michel II se plaint au contraire que les orthodoxes faisaient disparaître les croix, en tant que signes des iconoclastes. V. aussi les textes relatifs au rétablissement des icônes, en 843 : pour ménager ceux que la longue période d'iconoclasme avait habitués à des images de la croix comme objet de culte principal, les vainqueurs de 843 se contentent d'ajouter l'image du Christ à une croix qui se trouvait au-dessus de la Porte de Bronze du palais depuis Léon III : v. p. 155 et s.

17. Selon Ananie de Sanaïn, auteur du XI[e] s., les Byzantins préfèrent les icônes et nous (les Arméniens) la croix : S. Der Nersessian, dans *Armenian Quarterly*I, 1946, p. 76.

18. *Martyrium* II, p. 278 et s.

19. D. Th. Belaev, in Viz. *Vrem.* I, 1894, p. 783. J. I. Smirnov, *ibid.* V. p. 374. Walter George, *The Church of Saint Eirene at Constantinople* Oxford, 1912, p. 47 et s., pl. 17, 22.

20. C'est J. I. Smimov (Viz. *Vrem.* V. 3, 1898, p. 370 et s., 387-390) qui a eu le mérite de découvrir, en 1895, les traces de la croix sous la Vierge de l'abside et de donner une lecture entièrement satisfaisante de la curieuse inscription de la dédicace, où un texte inscrit normalement est combiné avec trois monogrammes. La meilleure transcription de cette inscription est dans J. Kurth, in *Arhen. Mitt.*, 1897, pl, XV. Elle est reproduite dans Smirnov, *l. c.*, p. 387, suivie d'une critique des commentaires de Kurth, certainement erronés. Kalliga, incomplet, ignore l'étude de Smirnov.

21. Les mosaïques de la Dormition de Nicée sont décrites avec le plus de précision dans O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken.* Strasbourg, 1903. V. aussi Th. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia.* Berlin-Leipzig, 1927. Les dates proposées par ces deux savants, par Ch. Diehl et H. Grégoire varient sensiblement. La découverte des mosaïques de Sainte-Sophie à Constantinople et le progrès général des études de la peinture byzantine ont ouvert des possibilités nouvelles pour une datation satisfaisante de ces mosaïques : A. Frolow, *La mosaïque murale byzantine* in *Byzantinoslavica* XII, 1951, p. 190. Underwood, *DOP.* XIII, 1959, p. 235-242.

22. Βο (ήθησο)ν ῶ Χωνσταν + τίνος καὶ τὸ σίγνον σου. J. D. P. Taylor, *A Water Cistern with Byz. Paintings, Salamis Cyprus*, in *The Antiquaries Journal*, XIII, 1933, p. 97 et s. G. Sotiriou, Χριστ. καὶ βυζ. Ἀρχαιολογία, I, Athènes, 1942, p. 231-232, fig. 127-128. A. Frolow, *La relique de la vraie croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris, 1961. A. Grabar dans *Cahiers archéologiques*XXVII, 1978, p. 61-81.

23. Nicéphore, *Antirrhet.*III, 35 : Migne, *P. G.*, 100, 425.

24. Grabar, *L'empereur*, p. 171 et s.

25. Reproductions des quatre reliefs : *ibid.*, pl. XI XII.

26. R. Delbrueck, *Consulardiptychen*, planches, objets n[os] 6, 9, 10, 11, 17, 20, 21, 37, 56-58, 60. Oliphants byzantins, au British Museum, au Kaiser-Friedrich Museum à Berlin, au Musée archéologique de Stockholm, au Trésor de la cathédrale de Prague, et à Jaszbereny en Hongrie.

27. Grabar, *Empereur*, fig. 1 à 8, p. 63 et s. Kondakov et Tolstoï, *Antiquités russes* (en russe), IV, fig. 135-144, Kondakov, *Esquisses et notes* (en russe) : Prague, 1929, p. 209 et s. Une scène de course à l'hippodrome, en présence du consul Junius Bassus (en 331) faisait partie d'une décoration murale d'une église romaine, S. Andrea Cata Barba. Mais ce décor remontait à une époque où la salle qui allait servir de nef d'église était encore une basilique profane de Junius Bassus. Meilleures reproductions : *Archaelogia*, 45, 1880, pl. 19 (couleurs). *Röm. Mitt.* 54, 1939, pl. 37 (noir). Explication correcte du sujet : A. Maricq, in *Bull. de la classe des Lettres*, Acad. Belgique, 1950, p. 416 n° 1.

28. *Epigrammatum Anthologia Palatina*, éd. Didot, II, *Appendix Plenudea*, p. 576 et s. Il y a eu aussi des portraits de cochers favoris des empereurs peints sur le plafond (voûte) du cathisma ou loge impériale de l'hippodrome : Anthologie Palatine (Paton V, 385 n. 2).

29. Cf. les épigrammes citées à la note précédente.

30. A. A. Vasiliev, *The Monument of Porphyrius in the Hippodrome at Constantinople* in *Dumbarton Oaks Papers*, 4, 1948, p. 29 et s.

31. V. *infra* quelques détails sur les reliefs de la stèle de Porphyre, qui n'a jamais fait l'objet d'une étude d'iconographie comparée. La parenté des reliefs de la base théodosienne n'a pas été observée jusqu'ici.

32. Sauf pour les *putti* porteurs des attributs de cocher, cette première image rejoint l'iconographie romaine des vainqueurs au cirque : L. Robert, *Les gladiateurs dans l'Orient grec.* Paris, 1940, pl. XIX, n[os] 291, 302, XX, n[os] 301, 296, XXX, n[os] 153, 241, et s.v. « vic-

toires » sous ces numéros. Mendel, *Cat. sculpt. Musée Olloman*, III, p. 288 (n° 1062), 289 (n° 1063).

33. P. ex. Peirce et Tyler, *Art byzantin* I, fig. 29, II, fig. 187, b.

34. *Ibid.* II, fig. 187 a.

35. Un beau tissu « copte » au Metropolitan Museum, avec Dionysos en triomphateur sur un char ; très nombreuses images semblables, sur divers monuments d'époque impériale tardive en Syrie, dans l'art sassanide, indien et même chinois, touchés par une influence iranienne. Monuments et bibliographie : H. Seyrig, *Antiquités syriennes*, deuxième série (extraits de *Syria*, 1935-1937), p. 85-94.

36. Texte reproduit, p. 250.

37. Texte reproduit, p. 250.

38. V. *supra*, note 27, les raisons pour lesquelles nous excluons l'image des jeux d'hippodrome, qui décorait un mur de l'église S. Andrea Cata Barba, à Rome.

39. Lettre de saint Nil à l'éparque Olympiodore : *Ép.* 4 ; 61 : Migne, *P. G.*, 79, 577.

40. V. *supra*, p. 220.

41. Quelques exemples : *De caerim*, éd. Vogt, I, *l. p.* 13 ; 9, p. 59, 61-62 (Sainte-Sophie) ; 10, p. 70-71 (Saints-Apôtres) ; 20 (11), p. 79-80 (Saints-Serge-et-Bacchus) ; 26 (17), p. 93 (Saint-Mokios) ; 27, p. 101-105 (Vierge de la Source) : 36 (27), p. 140-142 (Blachernes), etc.

42. Sur les tribunes de l'église des Blachernes et les cérémonies de la Cour impériale : *De caerim.* 36 (27), p 140-142 (Budé).

43. Texte reproduit p. 250.

44. V. *supra*, p. 213.

45. Texte reproduit, p. 248.

46. Cf. *supra*, p. 212.

47. Tous les textes que nous mentionnons ci-dessous ont été étudiés *supra*, dans ce même chapitre.

48. V. *supra*, p. 186-216.

49. V. *supra*, p. 167. Sur cette formule IC XC NIKA, v. tout récemment A. Frolow, dans *Byzantinoslavica*XVII, 1, 1956, p. 98 et s.

50. Sculptures et peintures murales dans les châteaux de Qasr el-Heir, Kusejr 'Amra, Khirbet el-Mafjar, Mchatta (pour ce dernier, v. *infra*).

51. Date de la décoration, entièrement aniconique, du Dôme du Rocher.

52. L'observation qui suit a été faite par Henri Stern.

53. Phocas, en 602, et Léon III, en 711 (?) envoient leurs portraits officiels à Rome, après leur avènement ; ces images sont reçues solennellement et vénérées à Rome (Grégoire le Grand : *Mon. Hist. Germ., ep.*, II, p. 394 et s. ; *Liber Pontif.*, p. 392. Grégoire II, Mansi, XII, 969-970 et bibl. Grabar, *L'empereur*, p. 5, n. 3. Image de Basile I[er]. *De caerim.* I, 20, 121 (Bonn) = 1, 29 (20), p. 112 (Budé).

54. V. *supra*, p. 212.

55. Grabar, dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst.* Dritte Folge, 11, 1951, p. 32 et s.

56. A. Musil, *Kusejr 'Amra*, pl. XXVI, XXXIV-XXXVIII. Creswell, *Early Muslim Architecture*, I, pl. 49 a et 6, 50a. Cf. notre fig. 111.

57. Musil, *l. c.*, pl. XXV.

58. *Ibid.*, pl. XVII et s. Creswell, *l. c*, pl. 50 a. R. W. Hamilton. *The Sculpture of Living Forms at Khirbat al Mafjar*, in *The Quarterly of the Dept. of Antiquities in Palestine*, XIV, 19 50, pl. XLIII, 1, 2, 4, 6.

59. Je pense plus particulièrement au texte de 787, reproduit p. 250 et étudié p. 222, où les sujets recommandés et interdits sont énumérés d'une façon particulièrement explicite.

60. Hamilton, *l. c.*, pl. XLV, 1. *Annales archéol. de Syrie* I, 1, 1951, fig. 16.

61. Musil, *l. c.*, XV.

62. Musil, *l. c.*, XXIX-XXXII, et notre fig. 111.

63. D. Schlumberger, *Deux fresques omeyyades*, in *Syria*, XXV, 1-2, 1946-48, pl. B. Cf. notre fig. 112.

64. Hamilton, *l. c.*, pl. XLI, 1-5. *Annales archéol. de Syrie*, I, 1, 1951, fig. 12, 15.

65. A Musil, *l. c.*, pl. XV, XX, XXII, XXIX, XXX, XXXIV.

66. Le monstre iranien Semourv, sur une fresque : D. Schlumberger, in *Syria* XX, 1939, 3-4, fig. 26, p. 355. Cependant, Qasr el-Heir offre le moins d'exemples de *zôdia*, parmi les monuments omeyyades. Cette tendance du décor de ce château est particulièrement frappante, depuis la publication récente d'un grand nombre de reliefs qui en proviennent.

67. R. W. Hamilton, *l. c.*, pl. XXXVI-XLVI.

68. Publication la plus récente : Creswell, *l. c.*, pl. 57, 58.

69. Quelques exemples : Mchatta, *passim*, tout le décor des façades a pour thème principal un fouillis de plantes qui forment espalier. Qasr el-Heir : *Syria*, XX, 1939, pl. XLVI, 3. M. Schlumberger me communique oralement que les reliefs du même type, avec arbre-palmette, sont très nombreux dans le décor de ce château (non publiés). Khirbet-el-Mafjar : Hamilton, *l. c.*, pl. XXXV, XXXVIII, I, XLVI. Cf. nos fig. 109, 110.

70. Texte reproduit, p. 250.
71. Creswell, *Early Muslim Architecture* I, pl. 40, 42-45. Cf. n^{os} fig. 64 ,65.
72. *Ibid.* pl. 5 et s., surtout 9, 10, 12, 13.
73. S. J. Saller, *The Memorial of Moses on Mount Nebo*, pl. 103, 105 et s., 109, etc. Le même et B. Bagatti, *The Town of Nebo*, pl. 8 et s.
74. Saller et Bagatti, *l. c.*, pl. 8 et s., pl. 39 et s.
75. *Basilica di Aquileia.* Bologne, 1933, pl. XXIII : jardin derrière une balustrade en bois, fontaine, oiseaux, comme sur la fameuse fresque de Prima Porta, à Rome, et dans différents hypogées funéraires du IV^{e}siècle, à Rome, Pecs, Nis (Gerke, in *Forschungen zur Kunstgesch. u. chr. Arch.* I. Mayence, 1954, fig. 66, 68-72).
76. Allusion à ces fresques : P. L. Zovatto, in *Cahlers archéol.* VI, 1952, p. 151-152.
77. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, pl. XIII, XVI et s., XXXIX et s.
78. Les deux descriptions connues des mosaïques (cycle évangélique) des Saints-Apôtres à Constantinople sont post-iconoclastes, et pour diverses raisons on ne saurait plus les faire remonter au VIe siècle, comme le voulait encore Gabriel Millet. Quant aux textes d'Astérius d'Amasée (Migne, *P. G.* 40, 334 et s.), de saint Grégoire de Nysse *(ibid.* 46, 737 et s.) et de saint Basile (*ibid.* 36, 489), qui relèvent des images murales tirées de la vie des martyrs, le sujet particulier de ces cycles ne permet pas de les imaginer s'étendant au décor de toute une église.
79. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie.* Paris, 1928, p. 21 et s. A. Frolow, in *Bull. of the Byz. Inst.* I, 1946, p. 15 et suiv. Les exemples cités par le patriarche Nicéphore (Migne, *P. G.* 100, col. 600, 748, 836) témoignent sur les VIIIe-IX^{e}siècles.
80. Exemples dans *Historia patria.*
81. Texte reproduit p. 248.
82. Il est évident que les destructions ultérieures des monuments de cette période expliquent en bonne partie la pénurie des œuvres conservées, et faussent peut-être notre impression. Mais les textes non plus ne citent pas de peintures iconographiques commandées par les empereurs orthodoxes qui régnèrent pendant l'intervalle entre les deux persécutions iconoclastes.
83. A la suite d'un miracle dans la famille impériale, qu'on attribuait à l'intercession de la Vierge, au couvent de la Source, l'impératrice Irène et son fils Constantin VI firent à ce couvent des offrandes très riches. Le texte du Synaxaire, appendice sur les édifices et les

miracles au couvent de la Source aux portes de Constantinople *(Aa. Ss.* Novembre III, 880 § 8), nous apprend qu'une mosaïque commémorait cette offrande particulièrement importante : v. *supra* p. 240-243.

84. Par exemple, les mosaïques des églises de Rome décorées par le pape Pascal I[er] (817-824) ainsi que les mosaïques carolingiennes de la Chapelle Palatine d'Aix, ou de l'oratoire de la villa épiscopale de Germigny-les-Prés, près d'Orléans.

85. Cf. textes p. 249-250.

86. Textes reproduits, p. 251 d.

87. Textes reproduits, p. 251 *passim.*

88. Textes reproduits, p. 251, d.

89. Textes reproduits, p. 251, d.

90. *De caerim* II, 15 ; p. 566, 567, 569, 583 Bonn. Luitprand, *Antapodosis* VI, 5, éd. J. Becker.

91. Cf. la suggestive étude d'A. Alfoldi, *Geschichte des Throntabernakets* in *La Nouvelle Clio* 10, 1950, p. 549 et s. Cf. H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World,* Oslo, 1953, p. 37 et s. A. Grabar, *Trônes épiscopaux du XI[e] et XII[e] siècle en Italie Méridionale* in *Wallraf-Richarts-Jahrbuch,* XVI, 1954, p. 7 et s.

92. Alfoldi, *l. c.*, a proposé de faire remonter les automates de la Magnaura à Héraclius (butin de guerre possible de ses troupes qui, entrées en Perse, y pillèrent des palais du roi), sinon à une époque encore plus haute.

93. Inostrancev, *Sassanidskie etudy.* Saint-Pétersbourg, p. 77 note 1 : deux exemples de palmiers en or placés auprès du trône, dans deux résidences califales. Cf. Reiske, *Commentaire au Livre des Cérémonies* p. 642-3, Bonn. – Sur arbre et *zôdia* auprès du trône de l'empereur byzantin : Theophan. Cont. p. 139 et s., Bonn. Cf. Syméon Magister, p. 627, Bonn ; Georges le Moine, p. 793, Bonn ; Leon Gramm. p. 215, Bonn ; Cedrenus, II, p. 160 et s., 203, Bonn.

94. Je crois que la belle porte de bronze, à Sainte-Sophie (vestibule sud), est le seul objet commandé par Théophile (les monogrammes gravés sur la porte nomment Théophile, Michel III et Théodora) qui existe encore ; les ornements sculptés, classiques pour la plupart, mais pas uniquement, donnent une idée du goût de l'époque. Mais on ne saurait évidemment juger de ce goût dans toute son ampleur d'après une œuvre isolée et étroitement liée à une tradition antique (celle des portes de bronze).

95. Theophan. Cont. 139 et s., Bonn. Ebersolt, *Le Grand Palais,* etc., p. 110 et s.

96. C'est à quoi font penser les noms de « Triconque » et « Sigma » donnés à certaines parties de ces palais, ainsi que le péristyle qu'on y signale. La tradition de la salle en triconque, dans les palais, est attestée depuis l'époque romaine impériale jusqu'aux résidences omeyyades : Piazza Armerina en Sicile, Ravenne, Bosra en Palestine et Sidè en Asie Mineure, Mchatta en Syrie.

97. Théophane Contin., p. 143-146, Bonn. Ebersolt, *Le Grand Palais*, p. 114 et s. Auprès du pavillon de Camilas, il y en avait un autre décoré de mosaïques qui représentaient des arbres sur fond or (... δένδρα δέ τινα καὶ ποικὶλματα ἐκ πρασίνων). Le kiosque de la Perle offrait un décor zoomorphe (τοὺς τοὶκους δὲ ζώοις πεποικιλμένους). Sur ces kiosques et leur décor, v. aussi les textes, p. 252.

98. Information qu'on doit à Jakût, *Mu gam al baldân*, IV relevée par A. Musil, *Kusejr 'Amra*, p. 233. Le même calife, selon cet auteur, aurait demandé à un peintre grec plusieurs images, pour décorer son palais de el-Muhtâr. L'une de ces peintures figurait l'intérieur d'une église chrétienne pleine de moines en prière et les portraits des chefs de l'église chrétienne (dans le Califat ?). Il est presque superflu de rappeler que les Arabes avaient la manie de donner des noms poétiques aux palais et pavillons de leurs résidences : à Cabra Mançouriya, capitale des Eatimides en Tunisie, ces princes avaient fait ériger des pavillons appelés « la Pierre du Diadème », « le Salon des Myrtes », « la Pierre d'Argent » (G. Marçais, *L'Architecture musulmane d'Occident*, Paris, 1954, p. 80). A Palerme, je relève : Favara = fawwara = jet d'eau ; Joharia = Joyau ; Ziza = El Aztza = la Glorieuse (*ibid.* p. 120-121).

99. *V. supra* p. 235.

100. V. *supra.* p. 198, 199.

101. V. *supra* p. 172.

102. V. *supra* p. 217 et les ouvrages cités p. 254, note 20.

103. ὧν χάριν χαὶ πέπλους κρυσοϋφεῖς καὶ περὶκρυσα κατα-πετάσματα, σωληνωτὰ τῇ συνηθείᾳ καλούμενα, συν τῷ ταύτης υἱῷ καὶ στέφος καὶ τῆς ἀναιμάκτου θυσίας δοκεῖα λίθοις καὶ μαρίταις κεκοσμηυένα προσήγαγε. και προσήταξεν ἐν ἀμφοτὲροις τοῖς μέρεσι τοῦ ναοῦ διὰ ψηφὶδων ἐκτυπωθῆναι τὰ τούτων ἀφομιώματα, προσφὲροντα ταῖς κερσὶν ὅσα καὶ ἀπηρὶθμηται ἀναθήματα, εἰς μνήμην διαιωνὶζουσαν. ὡς ἄν και ἡ τούτων πίστις καρακτηρὶζηται καὶ τὸ ὑπερ τῆς αἱμορροίας θαῦμα διά τε τῆς ἀναστηλώσεως καὶ τῆς προσαγωγῆς τῶν ἀναθημάτων εἰς τοὺς μετεπειτα κρόνους, ἄδηται καὶ ἀνακηρύττηαι.

104. Sur σωληνωτά, v. *Thesaurus linguae graecae s. v.* σωληνωτὰς : Goar *censet dici vestes multitudo taeniolarum textilium ordine vatregalas directis scilicet vel obliquis interdum canalicalis distinctas.* Cf. Du Cange, s. v. Paul Silent, *Descr. S. Sophie*, v. 783, p. 249 Bonn. *De caerim*, Reiske, 186. – Le terme désigne un tissu de soie à longs plis parallèles que retiennent des fils d'or. Le seul et excellent exemple de ce tissu qu'on voit sur une peinture byzantine est *grosso modo* contemporain (un peu antérieur) de la mosaïque du couvent de la Source. C'est le tissu, vert avec plis or, du costume du gouverneur de Salonique, sur une mosaïque célèbre de Saint-Démétrios, à Salonique. V. la reproduction en couleur : Grabar, *La peinture byzantine* (Skira), Genève, 1953, p. 50.

105. L'empereur Maurice fit suspendre au-dessus de l'autel de Sainte-Sophie une couronne de prix que lui offrirent sa femme et la veuve de l'empereur Justin II : Théophane, p. 433-4, Bonn.

106. *Cahiers archéologiques* VIII, 1956, p. 31 et s.

107. Quelques exemples de couronnes votives suspendues au-dessus de l'autel, sur le *ciborium* : X. Barbier de Montault, *Inventaires de la basilique royale de Monza* in *Bull. Mon.* 46, 1880, p. 75 et s. Cf. quelques observations de P. E. Schramm, *Herrschaflszeichen und Staatssymbolik*. Stuttgart, II, 1955, p. 377-379. Exemples sur les peintures carolingiennes : A. Boinet, *La miniature carolingienne* pl. 42, 52-55, 115, et ottoniennes : Hans Jantzen, *Ottonische Kunst* pl. 41.

108. Exemples : Justinien pour Sainte-Sophie (Preger, *Script, orig. Const.* I, p. 10), ainsi que Maurice (Théophane, p. 433-434). L'impératrice Irène, la même qui, avec son fils Constantin VI, offrit une couronne au couvent de la Source, restitua à Sainte-Sophie une couronne que son mari, Léon IV, y avait dérobée : Théophane, p. 703. Des couronnes votives sont signalées dans plusieurs églises de Constantinople autres que Sainte-Sophie : *De caerim.* II, 15, p. 580, 581, 586, 587. Selon l'auteur de *admin. imp.* (13, p. 82 Bonn ; cf. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, p. 32), c'est un ange qui aurait donné l'ordre à l'empereur Constantin de suspendre des couronnes au-dessus de l'autel de Sainte-Sophie. Le pèlerin russe Antoine de Novgorod a vu plusieurs couronnes suspendues sous le *ciborium* de la Grande Église : au milieu était celle de Constantin, entourée de couronnes d'autres empereurs et de trente autres couronnes, plus petites (*Itinéraires russes* éd. Khitrowo, p. 92). Cette multiplication des couronnes qui pendaient du haut du *ciborium* devait se voir aussi dans d'autres églises importantes. On trouve un curieux écho de cet usage dans les mosaïques de la mosquée du Rocher à Jérusalem, œuvre de la fin du VIIe siècle, que le calife Abd el-Malek a conçue

en s'inspirant de sanctuaires chrétiens. Sur les murs droits, au-dessus de la grande coupole (un *ciborium* monumental), les mosaïques y représentent, au milieu de nombreuses plantes et palmettes, beaucoup de couronnes emperlées, de formes byzantines et sassanides, masculines et féminines. Autrement dit, les mosaïques y représentent, sur le pourtour de la coupole, ce qu'en réalité on voyait sous les coupoles à savoir des quantités de couronnes votives de formes différentes, et qui provenaient d'offrandes distinctes. Cf. p. 86.

109. Pasini, *Il Tesoro di San Marco*, pl. n° 111 et photographies Boehm, Venise.

110. Exemples : deux couronnes fermées du type dit *kamélaukion* suspendues sous l'architrave d'un *ciborium* sur une peinture des canons des Évangiles, dans l'Évangile arménien dit de Trébizonde (XIe s.) inspiré par un modèle byzantin. Reproduction : S. Der Nersessian, *Armenia and the Byzantine Empire*. Cambridge, Mass., 1945, pl. XXI, 1. Cf. Grabar, in *Cahiers archéol.* VIII, p. 267, fig. 5. Même motif : Évangiles, Jérusalem, Tafou 60.

111. W. de Grunlisen, *Sainte-Marie-Antique*. Rome, 1904 (?), pl. XXXV.

112. *Antonio Frova, Peinture romaine en Bulgarie, dans Cahiers d'Art*, XXIX, 1, 1954, p. 25-40 avec belles reproductions.

113. Quelques exemples : Mendel, *Cat. sculpt. Musée Ottoman*, III, p. 113 n° 897, 116 n° 901, 117 n° 902, 118 n° 903 130 n° 915, 184 n° 971, 189 n° 976, 191 n° 978, 194 n° 980, 296 n° 1067, 300 n° 1068, 301 n° 1069, 389 n° 1155.

114. Illustrations des premiers livres bibliques v. par exemple l'Octateuque du Sérail (éd. Uspenskij, pl. XXIV.)

115. P. ex. sur les tissus imprimés trouvés en Égypte Strzygowski, *Orient oder Rom* pl. V.

116. Les images votives montrent toujours le Christ, la Vierge ou le saint auquel les donateurs adressent leur offrande et devant lequel on les figure. A une époque rapprochée de la mosaïque du monastère de la Source, cette iconographie est appliquée aux peintures votives de Saint-Démétrios à Salonique et de Sainte Marie Antique à Rome. Je ne vois qu'un seul exemple ancien de mosaïques votives sans représentation du Christ ou de saint, – ce sont les deux portraits de Saint-Vital : Justinien et Théodora y sont figurés apportant leur offrande non pas au Christ ni à saint Vital mais bien à *l'église* de Saint-Vital. Les mosaïques les représentent devant cet édifice ou ils s'apprêtent à pénétrer, leur offrande dans les mains. Il est possible, après tout, que la mosaïque impériale du VIIIe siècle, au monastère de la Source, ait été conçue selon cette formule très rare.

117. Malgré toutes mes recherches, je n'ai pu trouver de texte qui justifierait la mention d'images du Christ et de la Vierge qu'Irène aurait rétablies dans l'église de la Source comme on le lit dans S. Bénag, *Échos d'Orient*, III, 1899 1900, p. 226. Plusieurs auteurs byzantins signalent la restauration de l'église de la Source par cette impératrice, après un tremblement de terre, mais il n'y est pas question des icônes. V. la bibliographie dans Janin, *Sanctuaires*, p. 232 et s., où nous avons été surpris de ne pas trouver mention de notre texte sur les mosaïques votives d'Irène.

118. *Antirrheticus* III, 45. Ἡνίκα γᾶρ τῶν εὐσεβούντων τίς αὐτοῖς διαλεγόμενος φήσει, ὅτι ἄξιον τιμᾶσθαι τὰ θεια σύμβολα, ἐπειδὴ καὶ ἐν τοῖς ἱεροῖς οἴκοις ἀνακείμενα ἱερά εἰσιν, ὥσαύτως καὶ ἐν τοῖς κατὰ τὴν θείαν τράπεζαν και ἑτέρωθί που τοῦ ἱεροῦ ὑφαπλούμενα, κατά τε τὴν ἐσθῆτα καὶ ἐν ἑτέρᾳ ὕλη συνδιαγραφόμενα, ὡς ἅγια καὶ συμπροσκυνούμενα αὐτοῖς, παρὰ Χριστιανοῖς τὸ ἐξ ἀρκῆς συνεξειργάσθησαν. τί φασιν οἱ ἀναμέσον ἁγίου και βεβήλου διαστεῖλαι οὐ βουλόμενοι; « Ὅτι και θηρίων και κτηνῶν και ὀρνέων καὶ ἑτέρων ζώων εἰκόνας ἐν αὐτοῖς θεώμεθα. καὶ τὰ μὲν ἱερὰ ὡς ἱερὰ προσκυνοῦμεν, ἀλλ᾽ οὐκι καὶ ταῦτά γε δι᾽ ἐκεῖνα · οὕτω κἄν εἰκόνα Χριστοῦ ὁρῶμεν, τὸ ἱερόν, οὐ τὴν εἰκόνα προσκυνοῦμεν, καὶ διά ταῦτα οὐδὲ ἐκτὸς τούτων προσκυνητέα ἡ εἰκών. » Εἴποι δ᾽ἄν τις ὅτι οὐκ ὁ αὐτὸς λόγος ἐν ἅπασι θεωρεῖται. τῶν μὲν γὰρ ἄλλων ζώων αἱ μορφαί, οὐ προηγουμὲνως πρὸς τὸ εἰς θυσιαστήριον ἀνακθῆναι καὶ προσκυνεῖσθαι γεγὸνασιν, εἰς κόσμον δὲ καὶ εὐπρέπειαν τῶν ἐν οἷς συνεξειργάσθησαν ὑφασμάτων. εἶτα οὕτω συμβαν τρόπω θεοφιλεῖ, καὶ σπουδῇ τῇ περὶ τοὺς θείους οἴκους τῶν εὐσεβούντων, ἀνάθημα ἱερὸν προσηνέκθησαν. ἐι γὰρ προσκυνεῖ τις τὸ ἱερόν, οὐ πρὸς τὸ κτῆνος η τὸ θηρίον προσέκων τοῦτο δρᾷ. οἶδε γὰρ οὐδὲν ἀπ᾽ αὐτῶν ὁ νήσασθαι. πρὸς δὲ τοῦ ἱεροῦ τὴν τιμὴν ἀφορῶν, οὐδὲν πλέον τῆς ὄψεως ἐκείνους νὲμων. ὁ δὲ τῶν σεπτῶν μορφωμάτων σκοπὸς οὐκ οὕτως ἕξει. πὸθεν ; ἀλλὰ δι᾽ αὐτο τὸ ἅγια εἶναι, καὶ ἐις μνήμν τῶν ἀρκετύπων προϊέναι ἁγίων, ὡς ἱερὰ τοῖς ἱεροῖς συμπροσκυνοῦνται, καὶ οὐ σὺν αὐτοῖς μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐκτὸς τῶν ἁγίων οἴκων τιμηθήσονται. σὺ δὲ τοῦ μὲν ὄνου καὶ τοῦ κυνὸς καὶ τοῦ κοίρου ἐν τῷ ἱερῷ προσκυνῶν τὰς ἐικόνας. οὐ δυσκεραίνεις, τὴν δὲ Χριστοῦ εἰκόνα αὐτῷ ιερῷ καταπιμυπρῶν γέγηθας ; καὶ οὐ φρίττεις τοιαῦτα τολμῶν, δεικνὺς μᾶτην σεαυτῷ τὸ Χριστιανὸς ἐπιγρᾶφων ὄνομα ; τί οὖν εἴποιεν οἱ τὴν διάνοιαν λελωβημένοι, καὶ τὴν νοεϱὰν ἐνέργειαν πεπηρωμένοι, περι τῶν ἐν ταῖς ἱεραῖς κιγκλίσι χαὶ ταῖς καλουμέναις σωλέαις,

τῶν τε ἐν τοῖς κίοσιν καὶ πυλῶσιν αὐτοῖς, τῶν τε πρὸ τοῦ θείου θυσιαστηρίου ἱδρυμένων ; ἄρα κόσμου καὶ εὐπρεπείας κάριν ταῦτα οἱ Χριστιανοὶ ἐτεκτήσαντο, ἢ τὰ οἰκεῖα τοῖς οἰκείοις ἐφαρμοζοντες ; εἰδότες ὅτι οἱ τόποι οὗτοι προσκυνήσεώς εἰσὶ τόποι, καὶ τοῦ προσκυνεῖσθαι ἕνεκεν τούτοις ἐνετυπώσαντο ;

119. Selon moi, la dernière phrase que je traduis librement signifie : les iconoclastes feignent d'ignorer que la présence d'images d'animaux n'influe en rien sur l'attitude que les chrétiens ont vis-à-vis d'un objet sacré. En figurant des animaux sur un iconostase, vénéré comme tout objet de culte, on sait à l'avance que le meuble décoré de la sorte sera l'objet d'une vénération, mais cela n'arrête pas le chrétien, parce que ces images restent en dehors du respect qu'on doit à un meuble liturgique. L'auteur de l'un des comptes rendus de mon livre de 1957, Jean Gouillard (Cf p. 342, 369), n'ayant pas accepté ma traduction du présent texte de Nicéphore (il y a trouvé « un contresens », et souhaiterait une révision générale de ma façon d'interpréter la pensée de Nicéphore), j'ai tenu à revoir ma traduction moi-même, et j'ai prié un excellent philologue byzantiniste de le faire à son tour. Je me suis adressé au professeur Manoussacas, en me rappelant notre collaboration heureuse et efficace, lors de la préparation de notre grande monographie sur les illustrations du Skylitzès de la B.N. de Madrid. M. Manoussacas a bien voulu accepter ma demande, et, l'un et l'autre nous sommes arrivés à considérer la traduction de 1957 de ce texte difficile comme satisfaisante et correcte ; sur le conseil de mon collaborateur, j'ai maintenu, dans cette deuxième édition, la traduction imprimée dans la première (sans nous dissimuler que certains passages, peu importants dans notre contexte, y soient traduits assez librement). Je remercie M. Manoussacas d'avoir revu mon texte, auquel, de sa propre initiative, il a eu la bonté d'ajouter une traduction très stricte des premières lignes du texte de Nicéphore que, dans l'édition de 1957, j'avais présenté en un bref résumé. J'ajouterai que le sens du texte de Nicéphore, dans son ensemble, ne se laisse interpréter correctement que si l'on est au courant de l'histoire de l'iconostase, avec ses rideaux, tel qu'il devait se présenter au début du IXe siècle.

120. Migne, P. G., 102, 657, 660. V. déjà certains philosophes de la fin de l'Antiquité : la beauté de l'idole la rapproche de la nature du dieu : Clerc, *l. c.*, p. 206-216.

121. J. Strzygowski, *Inedita der Architektur aus der Zeit Basthos 1* in *Byz. Zeit.*, III, 1894, p. 4 et s., Marie Sotiriou, 'Ο ναὸς της Σκριποῦς, in 'Αρχ. 'Εφημ. 1931, p. 119 et s.

122. V. *supra* p. 230-232.

123. Ebersolt, *La miniature byzantine* Paris, 1926, p. 22-23, pl. XVII-XX.

124. G. de Jerphanion, *l. c.*, II, 2, p. 525 (Index, s.v. Iconoclastes (décors), et Album, III, pl. 154, 155). Cf. L. Brehier, in *Rev. Arch.* 1935, p. 236-240 N. Thierry, « L'iconoclasme en Cappadoce », *Rayonnement grec.* Hommage à Charles Delvoye, Bruxelles, 1982, p. 389 et s.

125. L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins.* Paris, 1936, p. 101, pl. XC, date le tissu du X[e] siècle et considère comme « suspecte » la tradition qui le rattache au don de Pépin le Bref. Falke, *Seidenweberer2*, pl VI a.

126. Jerphanion, *l. c.* Album III, pl. 154, 1 ; 155, 3. V. aussi *supra* p. 115. Quelques-unes des fresques découvertes par Mme Thierry ont plus de chances de remonter à cette époque. Voir bibliographie, Nicole Thierry, *op. cit.* et M. et N. Thierry, « Quatorze études sur le problème des peintures murales en Cappadoce », Exemples et recherches, *Cahiers archéologiques*, XVIII, 1968 ; *Journal des savants*, 1976 ; *Rayonnement grec* (Hommage à Charles Delvoye), Bruxelles, 1983.

127. Goldschmidt et Weitzmann, *Byzantinische Elfenbeinskulpturen*, II, 1951, p. 32 et s.

128. A. Grabar, in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* II, 1951, p. 32 et s.

129. Souvent reproduit, p. ex. Falke, *Seidenweberer2*, pl. VI a.

130. Série complète de ces tissus avec inscription d'origine byzantine, dans mon étude citée ci-dessus note 128.

131. Ebersolt, *Orient et Occident2*. Paris, 1954, p. 62 Le même, *Les arts somptuaires de Byzance.* Paris, 1923, p. 52.

LE TRIOMPHE DE L'ORTHODOXIE

1. On sait que la femme et les filles de Théophile, de son vivant, vénéraient les icônes dans leurs appartements du palais. Cf. une miniature, dans le Skylirzès de Madrid, fol. *44[v]* Reproduction en couleurs : A. Grabar, M. Manussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid*, Venise, 1979 ; description p. 41.

2. W. Regel, *Analecta byzantino russica.* Saint-Pétersbourg, 1891, p. XVIII.

3. L'esprit conciliateur des vainqueurs de 843 s'explique certainement par les sympathies qu'une partie considérable de la population de Byzance continuait à porter aux iconoclastes. Il suffit de rappeler que dix-huit ans après le Triomphe de l'Orthodoxie, en 861, on allait condamner à nouveau les adversaires des icônes, dans un concile réuni à cet effet à Constantinople : F. Dvornik, *The Patriarch Photios and Iconoclasm*, in *Dumbarton Oaks Papers* VII, 1953, p. 77 et s. Le « Concile Ignatien » ou VIII[e] Concile œcuménique, en 869-870, reprit les mêmes condamnations et anathèmes, et il semble même que, après ce concile encore, l'empereur et le patriarche Photios se sentaient préoccupés par le problème iconoclaste (*ibid.*, p. 85 et s.).

4. Photios, *Lettre pastorale au roi bulgare Boris-Michel, nouvellement converti :* Migne, P. G., 102, 632. Cf. un autre texte (une lettre) de Photios, d'une inspiration semblable : Dvornik, *l. c.*, p. 94-95.

5. *Livre des Cérémonies*, I, 37 (28), éd. A. Vogt (1935), p. 145-148.

6. V. Grumel, *Reg. des patr. de Const*, II, p. 43-44. Les plus anciens manuscrits qui donnent *l'ordo* des offices de la Fête de l'Orthodoxie sont du IX[e] s. : Dmitrievski, *Typica*, I, p. 115, 186-7, 520-522. Bibliographie abondante. En dernier lieu : Jean Gouillard, *Le Synodicon de l'Orrhodoxie* dans *Travaux et Mémoires*, II, Paris, 1967.

7. Récit de l'absolution de Théophile, dans le Synaxaire.

8. Le Typicon du mon. de l'Évergétide (fin XI[e] s.) indique la lecture d'Évangile : Jean I, 43-51, qui se termine par la promesse du Christ : vous verrez les anges entre ciel et terre, monter et descendre.

9. Commentaires I, p. 162-164.

10. *Livre des Cérémonies*, I, 37, p. 146 (Vogt).

11. V. *supra*, p. 368. Cf. Théophan. Cont. p. 155-156 Bonn.

12. Cette porte ne figure pas dans l'ouvrage récent du R. P. Janin, *Conslantinople byzantine*. Paris, 1950, à qui le texte qui nous occupe semble avoir échappé.

13. Janin, *l. c.*, p. 349. Cf. G. Annch, *HagiosNicolaos* I, p. 350.

14. ... ἐν ταύτῃ γὰρ τῇ ἡμέρα εἰς τὸ θυσιαστήριον ὁ βασιλεὺς οὐκ εἰσέρκεται.

15. On pourrait se souvenir, à cette occasion, d'une autre dérogation au cérémonial d'usage qui avait la même origine. En 787, le VII[e] Concile œcuménique fut présidé par le patriarche de Constantinople saint Taraise et non pas par l'empereur, car à la tête de l'Empire se trouvait alors une femme, Irène l'Athénienne. Par analogie aux images des autres conciles, les iconographes de la fin du Moyen Age faisaient présider le Concile de 787 par Irène assistée de son fils Constantin VI.

16. Migne, *P. G.*, 99, 185 : εἰκόνας λαϐεῖν ἐν κερσί, καὶ ταύτας βαστᾶζειν ὑψοῦ ; ils chantent l'hymne τὴν ἄκραντον εἰκόνα σου προσκυνοῦμεν, ἀγαθὲ, ... και ὕμνους ἄλλους ἐπινικίους τῷ νικητῇ Χριστῷ.

17. Genesius, 85 Bonn. Theoph. Cont., 160 Bonn.

18. Cf. p. 369 note 4, lettre à Boris-Michel de Bulgarie.

19. Cf. p. 368, note 2.

20. V. p. 368, note 3.

21. Étude archéologique de ce texte, par S. Der Nersessian, *Le décor des églises du IXe siècle* in *Actes du VIe Congrès int. des études byzantines.* Paris, 1948, p. 317-318.

22. Cf. p. 30, 33, 44.

23. La description de la mosaïque du tympan au-dessus de l'entrée du Chrysotriclinos ne manque pas d'appeler une comparaison avec la mosaïque du tympan qui surmonte encore la porte principale de Sainte-Sophie. Sur cette mosaïque aussi est figure un empereur devant un personnage divin (le Christ à la place de la Vierge). Mais la figure de l'empereur en proskynèse n'a aucun pendant du côté symétrique du tympan, et le déséquilibre de l'ensemble y est évident. Quoique la mosaïque, là où l'on s'attendrait à trouver un pendant à l'empereur, ne présente aucune trace apparente de réfection, on aurait préféré y imaginer une autre figure de donateur, et on penserait notamment à un portrait du patriarche, comme sur le tympan, contemporain, du Chrysotriclinos. C'était bien l'endroit, s'il en fut, pour juxtaposer un portrait d'empereur et un portrait de patriarche, la « Porte impériale » de Sainte-Sophie ayant servi habituellement de lieu de rencontre du souverain et de l'évêque de Constantinople, lors des cérémonies religieuses ; ils la traversaient ensemble, pour se séparer à nouveau au milieu de la nef. Par la suite, le portrait d'un patriarche pouvait avoir été détruit (et soigneusement remplacé par un fond or plane), par un parti adverse : ainsi, les mêmes partisans d'Ignace, qui, après sa mort, honorèrent sa mémoire d'un magnifique portrait (conservé) dans la nef de Sainte-Sophie, auraient pu supprimer une image de Photios, en admettant par pure hypothèse qu'il y en avait une sur le tympan de la « Porte impériale ». L'image d'un contemporain de Léon VI, Nicolas le Mystique, aurait pu également y figurer d'abord et être supprimée ensuite. Un examen spécial de la mosaïque du tympan pourrait seul soit écarter définitivement cette hypothèse, soit lui donner quelque poids. L'importance de cette mosaïque justifierait une vérification.

24. Cf. les témoignages dans Jean d'Ephèse, *Hisl. eccl* I, 36 ; 2, 27 éd. Schönfelder (mentionnés par J. Kollwitz, *Zur Fruhgeschichte der Bilderverehrung*, in *Röm. Quart.* 48, 1-2, 1953, p. 17-18).

25. Jean d'Éphèse, *l. c.*, 1, 36 ; 2, 37 ; 3, 16. Kollwitz, *ibid.*

26. Jean Damascène, *De imag.* III, d'après Théodose lecteur, *Hist. eccl.* : Migne, *P. G.*, 94, 1396, 1400. Le premier passage parle d'archevêques de Constantinople (μακαρίων ποιμένων) dont les noms furent rayés des diptyques et les portraits jetés bas (καθεῖλε). Nous reproduisons le second : Δεόμενος δὲ ὁ γέρων ταῖς εἰκόσι τῶν κατοικομένων ἱερέων, Φλαδιανοῦ καὶ ᾿Ανατολίου τῶν ἀρκιεπισκόπων ἐν Κωνσταντινουπόλει κεκρωματισμένων, δι ᾿ὧν ἡ ἐν Χαλκηδόνι σύνοδος τὸ κῦρος ἐκτήσατο, ἐκραύγαζεν. Εἰ μὴ θέλετε ἀφήσειν τὰ τῆς λελεγμένης ἁγίας συνόδου ἀναθεματίσαι, τὰς τῶν ἐπισκόπων εἰκόνας, καὶ τῶν ἱερῶν διπτύκων ἀπαλεῖψαι. Aux yeux du vieillard amené devant les portraits des deux archevêques de Constantinople partisans des canons du concile de Chalcédoine, le rejet de ces canons devait entraîner automatiquement la suppression des portraits de ces prélats et l'exclusion de leurs noms du nombre de ceux qu'on inscrit sur les diptyques, en vue des commémorations liturgiques. – C'est ce qui arriva, après le VI[e] Concile œcuménique, pour les patriarches de Constantinople Cyr, Serge, Pyrrus, Paul et Pierre : *Deinde abstollentes de dypticis eccksiarum nomina patriarcharum vel de picturis ecclesicte aut inforibus ubiubi esse poterant auferentes : Liber Pontif.*, 354, sous Agathon (678-681).

27. Cf. par exemple, la personnification de la Melodia auprès de David psalmiste, dans le psautier de la Bibl. nationale (H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, Londres, 1938, pl. XVI, 22, 23), ou l'Inspiration personnifiée par un être angélique qui se tient auprès de l'évangéliste, dans le *Rossanensis* (Munoz, *il codice purpureo di Rossano.* Rome, 1907, pl. XVI, ou les personnifications des vertus du monarque qui parlent à l'oreille du Christ couronnant deux empereurs, Comnène, dans l'Évangile Vatic. Urbin. 2 (Grabar, *L'empereur*, pl. XXIV, 2).

28. Eusèbe, *Vira Const.* III, 3. Sabatier, I, p. 124-125, 131, pl. VI. 7, 20. Cohen VII, 212, 220. 223, 227, etc. Grabar, *L'empereur*, p. 44, pl. XXIX,4.

29. Grabar, *l. c.*, XXLX, 5, 6 (émission de Valentinien III et de Constantin).

30. *Ibid.*, pl. XXIC, 8 (émission de Valentinien III).

31. *Il Menologio di Basilio* II, fol. 392.

32. *Ibid.*, fol. 94.

33. V. *supra*, p. 272.

34. V. *infra*, p. 294.

35. V. *supra*, p. 226.

36. Il est arrivé à Théodore Stoudite de le répéter, dans sa lettre pastorale à l'empereur Michel : καὶ ὥσπερ ἐπὶ τοῦ ὑμετέρου κράτους ἡ παραδοκὴ τῆς τυπουμένης ἐικόνος, ὁμολογία ἐστὶ τοῦ βασιλεύειν ὑμᾶς, καθάπερ καὶ τὸ ἔμαλιν οὕτω καὶ Χριστοῦ βασιλέως πάσης τῆς γῆς, τὸ αὐτὸ ἔστι λαβεῖν, καὶ πολλῷ μᾶλλον, ὅτι τῆς βασιλείας αὐτοῦ οὐκ ἔσται τέλος ; Nicéphore, *Epist.* LXXIV, Migne, *P. G.*, 99, 1309, Cf. *ibid.,*1988 (nier les images du Christ, c'est nier le Christ), les iconoclastes sont « négateurs » du Christ (ἀρνησίκριστοι).

37. Je pense aux fameux I[er] (l'empereur) et II[e] (le patriarche) titres de ce recueil juridique (éd. Zacharie v. Lingenthal, *Jus graeco-romanum*, pars IV. Leipzig, 1865. Cf. G. Vernadiki), *Les doctrines byzantines concernant le pouvoir de l'empereur et du patriarche*, in *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N.P. Kondakov*, Prague, 1926, p. 149 et s.) qui tendent à établir une dyarchie idéale des pouvoirs supérieurs de l'Empire et de l'Eglise. Cf. G. Ostrogorsky, *Gessh. des by. Staates2*, p. 194-195 (avec bibliographie) sur la controverse autour du problème de savoir si l'Épanagogé avait été publiée officiellement. Mais pour notre propos cela importe peu. L'essentiel, c'est que le Code ait été composé par Photios ou dans son entourage. Aux textes des VI[e] et VIII[e] siècles (préface à la VI[e] novelle de Justinien et lettre des patriarches d'Orient au Concile de 787 : Mansi, XII, 1130), qui selon G. Ostrogorsky annoncent la doctrine dyarchique de l'Épanagogé (*Seminarium Kondakov.*, IV, 1931, p. 128-129), on devra joindre les documents archéologiques du IX[e] siècle que nous étudions dans le présent chapitre. Ces documents sont *grosso modo* contemporains de l'Épanagogé. On notera que, en 787, ce furent ceux des prélats qui résidaient en dehors de l'Empire qui pensèrent au sacerdoce comme a un pouvoir égal à celui de 13 royauté. A Byzance même, on n'arriva à pouvoir l'imposer, ne fut-ce que théoriquement, qu'après la victoire définitive sur les empereurs iconoclastes hérétiques, en 843. – V. aussi p. 296.

38. Comme nous le rappelons p. 289, le sceau de l'empereur était primitivement un médaillon qui n'était pas attaché aux documents signés par l'empereur, et que l'envoyé du souverain remettait au destinataire de ces écrits impériaux. C'est en tant que « ministres » de Dieu que les anges étaient désignés pour porter le sceau de leur Souverain divin (ce qui confirme qu'il ne s'agit pas de la sphère, attribut de l'empereur mais non pas de ses ambassadeurs). L'archange avec le sceau de la mosaïque de Pauenzo que nous reproduisons (fig. 122)

est placé entre Zacharie et Jean-Baptiste suivis des scènes de l'Annonciation et de la Visitation : cet archange muni du sceau du Christ est l'ambassadeur qui fait connaître l'avènement du nouveau Roi. C'est le même rôle que Jean-Baptiste remplit lorsqu'il proclame la venue de l'Agneau-Sauveur, et c'est pourquoi, comme les anges, il tient quelquefois le sceau du Christ (p. ex. sur le trône de Maximien, à Ravenne). – Sur la croix des sceaux, signe de l'Empire invincible et éternel, v. l'*Apocal.* de Ps.-Méthode et autres textes : M. Kmosko, in *Byzantion*, VI, 1931, p. 273 et s.

39. Je pense à l'empressement avec lequel les étapes de la « Conversion » de Constantin et de ses fils furent consignées par des symboles (monogramme du Christ, *labarum*, dragon) de l'iconographie, monétaire surtout mais pas exclusivement. Par la suite, l'iconographie officielle n'eut pas à refléter les différents épisodes de l'histoire religieuse de l'Empire. Ce qui n'a tenu probablement qu'à une certaine décadence du goût pour les symboles politiques.

40. P. ex. psautier du British Muséum de l'an 1066 (add. 19. 352), fol. 117. Le psautier dit Barberini au Vatican (Vatic. Barber, 372), fol. 145 ne met pas d'icône dans les mains du même saint.

41. Exemples : N. P. Lichacev, *Materialy dlia istorii russk. ikonpisi.* pl. CCLVII 479. Denys de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne*, éd. Papadopoulo-Kerameus Sr-Pétersbourg, 1909, p. 173.

42. V. p. 368 la description de cette miniature d'un Évangile ou Mont-Athos, Dionysiou 587, fol. 43.

43. *The Illustrations of the Ulrecht Psalter*, éd. De Wald, Princeton, s. d. pl. LXXLX.

44. *Ibid.*, pl. XLLI.

45. *Ibid.*, pl. II.

46. Nicéphore, *Antirrheticus* III : le royaume du Christ est l'Église (Migne, *P. G.*, 100, col. 565, 616-621, 625, 645, 660, 677-80, 681, 692, 700-705, 720-21, 728, 729, 740-41, 744) ; ce royaume est universel (*ibid.*, 620-621, 642, 645, 656, 660, 661, 676-681, 692, 693. 697, 700-704, 720-21, 724-25, 728.

47. Nicéphore, *l. c.* (*ibid.*, 568, 636, 656, 660, 661, 681, 725). Cf. *ibid.*, 780 : quelques mots sur l'estime dont on entoure les « lieux saints » de Jérusalem. Cf. Théodore Stoudite, Epist. XV (Migne, *P. G.*, 1160-1161) et CXXI (id., 1397) évoque les « lieux saints », pour rappeler leur témoignage sur la nature humaine du Christ. Photios décrit avec soin le S. Sépulcre : *Quest. 107 ad Amphil.* éd. Athènes, p. 182. Cf. Hergenrather, *Photius*, II, 602.

48. Sur cette date (au lieu de 872) : Ostrogorsky, *Gesch.*, p. 194.

49. Cf. *supra*, p. 288.

50. Cf. p. 278.

51. V. *infra*, p. 308.

52. F. Dvornik, *Les légendes de Constantin et de Méthode vues de Byzance*, Prague, 1933, p. 138 ; *Le schisme de Photios*. Paris, 1950, p. 57.

53. Ce serait pour sa lutte contre l'iconoclasme que Phorios aurait été canonisé : Dvornik, in *Dumbarton Oaks Papers 7*, 1953, p. 97. Cf. *ibid.*, p. 78 et s. : rappel des initiatives de Phorios dirigées contre l'iconoclasme : Concile de 861 et échos dans la lettre du patriarche au tsar Boris-Michel de Bulgarie, et dans la *Vie* de Constantin apôtre des Slaves.

54. Cf. Dvornik, in *Dumb. Oaks Papers 7*, 1953, p. 69 et suiv., et surtout p. 80, 93.

55. F. Dölger, *Manchsland Athos*. Munich, 1943, p. 172.

56. Migne, *P. G.*, 94, 1331. Le passage sur l'apparition de l'image du Christ n'oublie pas de préciser – détail typique pour les textes apologétiques en faveur des icônes – que l'image théophanique représentait « le corps porteur de la divinité, accepté par Dieu pour notre salut : μέσον δὲ τῶν κεράτων τὴν εἰκόνα τοῦ θεοφόρου σώματος, οὗ διὰ τὴν ἡμετέρων σωτηρίαν ἀναλαβεῖν κατεδέξατο ».

57. Le même texte comprend une comparaison directe avec saint Paul, converti directement par une vision (et non pas par l'intermédiaire d'un autre favorisé, lui, par une telle vision, comme c'était le cas de Corneille converti par saint Pierre) : οὐκ ὡς Κορνήλιον διὰ Πέτρου, ἀλλ᾽ ὡς Παῦλον διώκοντα διὰ τῆς ἰδίας ἐπιφανείας.

58. Il s'agit d'une véritable invasion par des images saintes de l'illustration des psautiers grecs de cette époque : L. Manès, *in Mélanges P. Peeters*II (*Anal. Boll.*, LXVIII, 1950), p. 153 et s.

59. Jeam Dam, *De imag.* III : Migne, *P. G.*, 94, 1365 (Syméon le stylite), 1373 et s. (statue de Constantin, cavalier avec croix et inscription : τούτῳ τῷ σωτηριώδει σημείω τῷ ἀληθινῷ ἐλέγκωτῆς ἀνδρείας... ; cette inscription se laisse rapprocher directement du verset 6duPs. 59 (60) illustré par l'image de Constantin cavalier triomphant sur des barbares) ; 1409 (Jean Chrysostome). Cf. *ibid.*, 1331, l'épisode avec saint Eustache dont il a été question plus haut. – Les Actes du Concile de 787 mentionnent, à côté d'autres, les images de Constantin, Jean Chrysostome et Syméon (Mansi, XIII, 33 et s.).

60. Version de Phorios : *Aa. Ss. Julii VI*, 381 (22 juillet). Cf. Johann Koch, *Die Siebenschläferlegende, ihr Ursprung und ihre Verbreitung*. Leipzig, 1883, *passim*, et surtout, p. 9, 12, 21, 22, 115-116.

P. Michael Huber, *Beiträge zur Siebenschläferlegende des Mittelalters. II. Gr. Texte.* Leipzig, 1905, p. 12, 38.

61. Cf. Koch, *l. c.*, p. 115-116 : peut-être allusion aux iconoclastes dans la version du Métaphraste (*As. Ss.*, 394 c).

62. *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, in *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.* Princeton, 1955, p. 189-196.

63. En dernier lieu par L. H. Grondijs qui fit de la démonstration de cette date l'un des objets principaux d'une thèse de doctorat : *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Bruxelles (1947).

64. Mattin, *l. c.*, p. 193-194 : en citant principalement Nicéphore (Migne, *P. G.*. 100, col. 425, 441) l'auteur relève avec soin l'importance de la Passion et plus spécialement du Crucifiement, dans l'argumentation anti-iconoclaste. Au passage semblable de Théodore Stoudite cité par M. Martin (Migne, *P. G.*, 99,404) on pourrait joindre beaucoup d'autres (p. ex. *ibid.*, 381, 449, 456, 713, 716, 717).

65. Il s'agit sans doute de la représentation la plus ancienne du crâne d'Adam sous la croix, en iconographie grecque.

66. En observant, dans l'illustration du psautier du IX[e] siècle, un Crucifiement avec le Christ vivant et un autre avec le Christ mort, M. Martin a pensé à une époque de transition, dans l'évolution de ce thème iconographique (*ibid.*, p. 195). Mais dans les psautiers (rappelons qu'on y trouve non pas deux mais une dizaine de représentations du Crucifiement) il s'agit non pas d'hésitations entre deux phases d'une même évolution, mais d'adaptations à des textes différents.

67. In *Byzantion*, III, 1926, p. 146-147. Malicky n'a pas essayé d'expliquer la présence de la Vision de saint Denis parmi les illustrations du psautier. Sur cette vision : Épître de saint Denis à Polycarpe de Smyrne (Migne, *P. G.*, 3, 1081). *Vie* de Denis par Michel Syncelle et par Suida (*Ibid.*, 4, 628 et 608-609) ; « autobiographie » de Denis : Kugener, in *Oriens Christ.* 7, 1907, p. 306-307, 311, P. Peeters, in *Anal. Boll.*, XXIX, 1910, p. 302 et s. ; XXXIX, 1921, p. 277).

68. Les manuscrits dans les mains de Denis font probablement allusion aux nombreux écrits des astrologues qu'il avait compulsés, pour expliquer les éclipses et autres phénomènes singuliers qui se produisirent au moment de la mort du Christ sur la croix. Ces consultations des traités savants n'ayant pas permis à Denis de comprendre l'origine des phénomènes qu'il observait, l'iconographe montre des manuscrits enroulés.

69. Cette phrase n'apparaît que dans le récit de Michel Syncelle (Migne, 4, 628). L'épître de Denis à Polycarpe n'est pas aussi explicite, et ne mentionne pas expressément les souffrances du Christ dans sa chair. Le texte de l'« autobiographie » de Denis fait dire au visionnaire lui-même : « J'appris qu'il (Christ) était le destructeur des idoles et le dieu qui s'était incarné, et avait vécu avec les hommes. » A côté de l'incarnation que révélerait cette vision, ce serait la destruction, par le Christ, des idoles. Rappelons que ce dernier thème a été souligné par Nicéphore, qui insistait sur le fait que c'était bien le Christ, et non pas les empereurs iconoclastes (comme ils le prétendaient : cf. les acclamations au Concile de 754) qui avait mis fin à l'idolâtrie. Nicéphore, *Antirrhet.*III : Migne, 100, col. 553, 577-580, 601 ; 620-21, 625, 641. 642, 656, 664, 704-5.

70. Cf., par exemple, les passages de Théodore Stoudite cités p. 374, note 64.

71. Cf. Phobos (Migne, *P. G.*, 99, 1309 : « ... croire dans le Christ n'est autre chose que (reconnaître) qu'il est Fils de Dieu et du Père ; étant fait *homme parfait, il se laisse représenter par image comme nous autres, pour ne pas qu'il soit quelque chose d'autre que nous* » (ἐξεικονιζεται καθ' ὁμοίωσιν ἡμῶν· ἵνα μὴ ἄλλο τι εἴη παρ' ἡμᾶς...).

72. E. Mâle *(L'art religieux en France au XIIe siècle*, 1927, p. 132, fig. 112) croyait à tort qu'un chapiteau de La Daurade à Toulouse (XIIe s.) offrait la plus ancienne image du Christ dressé dans son tombeau. Dès 1903, un archéologue allemand, W. Meyer, signalait une miniature Ononienne du début du XIe siècle, où le Christ apparaissait à mi-corps, dressé au milieu de son sarcophage (W. Meyer. *Wie ist die Aulerstehung Christi dargestelltworden* ? in *Nachrichten von der K. Gesell. der Wiss., Phil. hist. Klasse*, Göttingen, 1903, p. 242-243). C'est une miniature d'un Évangile provenant de la Reichenau, actuellement au Trésor de la cathédrale de Bamberg (W. Messerer, *Der Bamberger Domschatz.* Münich, 1952, fig. 34). A remarquer qu'ici, comme dans le psautier byzantin, cette nouvelle iconographie a pour point de départ un texte très particulier : d'une part un verset de psaume ; de l'autre le distique inscrit à côté de l'image de la résurrection et d'une figure de lion rugissant qui l'accompagne : *Ecce leo finis. Transit discrimina mords ;* « le lion est fort, il passe par-dessus le gouffre de la mort ». Le rapprochement du Ressuscité avec le lion se serait fait autour de la croyance (rapportée par le Physiologus) selon laquelle la lionne insuffle la vie à ses lionceaux trois jours après leur naissance par un rugissement puissant. Cependant, cette peinture allemande antérieure d'un siècle au chapiteau de La Daurade est pré-

cédée elle-même par la miniature du psautier byzantin, son aînée de plus de cent ans.

73. Cf. Nicéphore, *Antirrhet.* III, 38 (Migne, *P. G.*, 100, 437).

74. Sur la distinction des thèmes iconographiques de la victoire du Christ sur Hadès et de la Libération d'Adam, v. A. Baumstark, in *Monatshefte für Kunstwiss.*, 1911, 256 ; *Oriens Christ.* N. S., 7-8, 1911, p. 180. Kostetskaïa, in *Seminar. Kondakov.*, II, 1928, p. 68 et s. Grabar, *L'empereur*, p. 246-247.

75. Je rappelle l'exemple de la mosaïque de l'oratoire de Jean VII (705-707) au Vatican, d'après un dessin de Grimani (Van Berchem et Clouzot, *Mosaïques chrét.*, fig. 269). Cf. Grabar, *L'empereur*, p. 245-249.

76. Le plus ancien exemple d'un Hadès sous les pieds du Christ est sur une fresque de S. Maria Antica (Wilpert, Röm. *Mos. u. Maler.*, IV, pl. 168, 2 ; 209 ; 229, 2) qui est antérieure au IXe siècle.

77. En dehors des ex. cités, le psautier Chludov en montre aussi aux fol. 8^v, 62, 92^v, 96^v, 102^v, 109^v, 110, 113, 140.

78. Voir les références citées ci-dessus et les images de Jannis p. 216. D'après Stylianos, adversaire de Photios, c'est le diable qui a poussé Grégoire Asbestas et ses compagnons à détacher Ignace de ses fidèles : *P. G.*, 105, 512. Cité Dvornik, *Schisme*, p. 54. On devrait se souvenir aussi d'un passage suggestif de la *Vie* des saints Constantin et Méthode, ch. VI cité par Dvornik (*Légendes*, p. 355) : pour se moquer des chrétiens, les Arabes représentaient un diable sur la porte de leurs maisons. Commentant ce fait, saint Constantin (Cyrille) déclare : si le diable est à l'extérieur de la demeure des chrétiens, c'est qu'il n'est pas à l'intérieur.

79. *Cahiers archéologiques*II, 1947, p. 30-31 (trad. du texte syriaque par A. Dupont-Sommer) cf. *ibid.*, p. 66-67.

80. *Ibid.*, p. 31.

81. Cf. *supra*, p. 339.

82. En disant de cette même église qu'elle est aussi ὁ ναός παρθενικός « le vaisseau (ou sanctuaire) virginal sur terre », Photios fait allusion à la Vierge, patronne de l'église nouvelle. Mais comme d'autre part, il ajoute que ce sanctuaire se trouve « sur terre », le ναός παρθενικός est à rapprocher de ἄλλον οὐρανόν, autre définition du même édifice, et au sujet duquel le sermonnaire dit aussi qu'il est « sur terre ».

83. Exemples, dans le psautier Chludov : cf. p. 362 et fig. 145, 146, 148.

84. Cf. *supra*, p. 198 sur l'image du Christ au-dessus de la Porte de Bronze.

85. Souvent reproduite, p. ex. Grabar, *L'empereur*, pl. XXXVIII, 1.

86. V. *supra*, p. 310-311.

87. V. le texte reproduit p. 336 d'après l'édition de Bonn.

88. Nous reproduisons p. 341 les passages les plus importants de ces deux sermons. Imprimés *in extenso* dans un petit recueil peu répandu (Hiéromoine Akakios, Λέοντος τοῦ Σοφοῦ πανυγηρικοὶ *(sic)* λόγοι. Athènes, 1868), ils ont été en partie traduits et en partie résumés par A. Frolow, *Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage*, in *Études byzantines*, III, 1945, p. 43-91, notamment p. 47. M. Frolow y a *rapproché* déjà, p. 61, les deux termes que nous citons, *à* notre tour.

89. Frolow, *l. c.*, p. 50.

90. *Ibid.*, p. 51-52.

91. *Ibid.*, p. 45-46.

92. Cf. texte de l'épigramme, p. 339 et l'étude de S. Der Nersessian citée *Ibid.*

93. Cf. *supra*, p. 287-294.

94. Texte, p. 186 : Frolow, *l. c.*, p. 52.

95. Frolow, *l. c.*, p. 52-53. Nous ne reproduisons pas cette patrie du texte original.

96. Il suffira de rappeler que le cycle évangélique appartient à l'évocation du royaume universel du Christ, thème de toute décoration d'église byzantine de cette époque. En effet, ce royaume ne s'associe les hommes sur terre que depuis les événements de l'Incarnation. Comme le dit Syméon de Salonique, à propos des icônes de l'iconostase, au XVe s. (Migne, 155, 345) : nous devons à la charité du Christ le privilège de l'avoir avec nous, tout comme les habitants du ciel. Le cycle évangélique figure cette charité, qui fit des hommes des citoyens du royaume du Christ, et rendit universel ce royaume en l'étendant au monde terrestre.

97. Reproduction : Grabar, *L'empereur*, pl. XXXVIII, 2.

98. Je pense au passage de saint Théodore Stoudite, cité p. 288, note 36.

99. Dans les ouvrages, on ne trouve pas de bonnes reproductions de ces mosaïques célèbres. Consulter les photographies Anderson et Alinari et les reproductions, peu satisfaisantes, dans M. Van Berchem et Clouzot, *Mosaïques chrét.*, fig. 295 et s.

100. *Ibid.*, fig. 299 et s.

101. Th. Whittemore, *The Mosaics of St-Sophia at Istanbul*, I. Oxford, 1933, pl. XII et s. ; Grabar, *L'empereur*, p. 100 et s. Quelques autres commentaires et explications du sujet :

C. Osieczkovska, in *Byzantion* IX, 1934, p. 41 et s. H. E. Del Medico, in *Rev. archéol.*, 1938, p. 49 et s.

102. Léon VI, *Oratio III* (sur l'Annonciation) ; Migne, *P. G.*, 107, 21 et s. Récemment, une étude approfondie de la mosaïque, par Z. Gavrilovic (qui répond à une autre exégèse, insoutenable, proposée par N. Oikonomides en 1976) apporta une importante confirmation de mon interprétation de l'image en question (*Cahiers archéologiques*, 28, 1979, p. 87 et s.).

103. Μηναῖον pour Mars, Athènes, 1905, orthros de la Synaxe de Gabriel, p. 110 (= Hebr. 1, I).

104. Mansi, XVI, 161 (action X, canon 3).

105. V. *supra*, p. 267-268.

106. *Ibid.*

107. Migne, *P. G.*, 99, 729 et s. Cf. Théodore Stoudite, *Antirrheticus* III, *ibid.* 396 : ὁρατὸν γὰρ τὸ περιγραμμένον. Cf. Nicéphore, *Antirrheticus* II, 7 ; Migne, *P. G.*, 100, 345.

108. Théodore Stoudite : Migne, P. G., 99, 740-741.

109. *Ibid.*, 736-737.

110. *Ibid*, 740. Cf. Pseudo-Denis Aréop., *Eccl. hier.*, 1, 2 : tandis que les anges contemplent Dieu directement, les hommes ne peuvent le faire qu'à travers des images matérielles.

111. *Ibid*, 740.

112. Vision du champ d'ossements par Ézéchiel, vision de l'ange qui évoque la résurrection à un prophète anonyme : Omont, *Facsimilés*, pl. XLIII. Cf. sur les témoins d'une théophanie et leur iconographie : Grabar, *Martyrium*, II, p. 153 et s.

113. Migne, P. G, 99,741.

114. Offices de la fête du « Dimanche de l'Orthodoxie » : Τριῴδιον κατανυκτικόν, éd. Saliberos, Athènes, 1930, 141, *Ordo* russe de l'Office de cette fête : *Posledovanie v nedeliu pravoslavia.* St-Pétersbourg, 1904, p. 10.

115. Observation faite par le R. P. Grumel, *Regestes des patriarches*, II, p. 43-44. Il y aurait, en effet, des éléments d'une célébration des prophètes, office antérieur à la fête de l'Orthodoxie créée en 843. Mais n'aurait-on pas choisi le jour de celle-ci précisément pour le faire coïncider avec la commémoration liturgique des prophètes ?

116. Cf. supra note 114, Τριῴδιον, p. 137.

117. La piété ne s'est attachée aux icônes que parce qu'elles n'étaient pas de simples portraits. Cf. *supra*, p. 321.

118. Déjà au Concile de 787, 4[e] session, on avait cité un passage d'un sermon de Jean, évêque de Salonique, du VI[e] siècle, qui disait que voyaient les anges ceux « à qui Dieu ouvre les yeux ». L'art des

icônes, en montrant ces mêmes anges, accordait à tous les hommes la jouissance d'un reflet de ces théophanies aux élus (Mansi, XII, 166).

119. *Antirrhehcus* III : Migne, *P. G.*, 100, 392.

120. *Ibid.*, 396.

121. *Ibid.*

122. Nicéphore, *Antirrheticus* II, 7 : Migne, *P. G.*, 100, 345.

123. Jean Damascène, II, 14 : Migne, *P. G.*, 94, 1300 B.

124. Théod. Stoudite, *Épîtres.* I, 17 : Migne, *P. G.*, 99, 961. Nicéphore, *Antirrheticus*, I, 24, Migne, 100, 261. Cf. p. 295, note 58, Jean Damascène appelait « théophore » le corps du Christ apparu à un saint.

125. *Antirrheticus* III : Migne, *P. G.*, 99, 433.

126. *Ibid.*, 99, 429, 432-433.

127. *Ibid.*, 420 : τὸ κατ' εἰκόνα θεοῦ καὶ ὁμοίωσιν πεποιῆσθαι τὸν ἄνθρωπον, δεῖκνυσι θεῖόν τι κρῆμα ὑπάρκειν τὸ τῆς εἰκονουργίας εἶδος.

128. Plutarque, *De Pyth. orac.*, 8 (statues... ἀλλὰ πεπλῆσθαι πάντα Θειότητος). Et surtout les néo-platoniciens. Plotin, *Enn.* IV, 3, 11. Proclos, *in Crat.*, 51 ; in *Tim.* IV, 240.

129. Gerhart B. Ladner, *The Concept of the Image in the Greek Fathers*, etc., in *Dumbarton Oaks Papers*, 7, 1953, p. 10 et s., où cependant cette pensée importante de l'anthropologie chrétienne n'est pas approfondie.

130. Cf. Grabar, *La représentation de L'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge*, in *Actes du VIe Congrès int. d'études byzantines* (Paris, 1948), II, p. 127 et s.

131. Cod. Athen. 211. fol. 34^v (Grabar, in *Seminarium Kondakovianum*, V, 1932, p. 259 et s., pl. XVIII, I, p. 261 et 272 s.). Le commentaire joint à cet article peut être maintenu, sauf l'identification de la lampe en argile sur laquelle apparaît le Christ (v. plus loin) avec un bateau. A. Xyngopoulos, 'Επετ. 'Εταιρ. Βυζ. Σπουδ. I, 1933, p. 326. Dans l'intéressant article que Z. Gavrilovie consacre à cette miniature, dans *Cahiers archéologiques* XXVII, 1978, p. 101-116, elle propose une interprétation qui ne concerne pas les problèmes évoqués par le texte en question ici.

132. Une illustration du psautier Chludov (fol. 4) traduit ces paroles – « lumière de la face du Seigneur » (Ps 4, 7) – par une image de la croix du Golgotha sur laquelle, comme sur un trophée, est fixée une *imago clipeata* du Christ. Étant donné que la légende dit : « David prophétise le Crucifiement », le type iconographique de la croix avec médaillon du Christ, qui apparaît dès le VIe s. sur les ampoules de Jérusalem (au lieu de la figure entière du Crucifié), est

une image équivalente à celle du buste du Christ dans la lampe d'argile : l'une et l'autre montrent la lumière de la divinité qui a brillé du haut de la croix du Golgotha, grâce à la Sagesse – Nouvel Adam qui y a souffert dans sa chair.

133. Deux impératrices du VIe s., sur des ivoires, au Bargello, Florence et à l'Antiquarium de Vienne : Delbrueck, *Consulardiptychen*, n°s 51 et 52. Un dignitaire de la fin du Moyen Âge, le futur empereur Alexis V : Gerstinger, pl. XXIV. Des portraits de ce genre mentionnés par Codinus, *De Offic.*, p. IV, 17, 18, 1921, Bonn. Cf. Grabar, *L'empereur*, p. 6, 1. V. Buste de l'empereur sur le *tavlion* d'un saint anonyme, sur des fresques serbes du XIIIe s. : N. L. Okunev, in *Byzantinoslavica* I, 1929, p. 129, pl. 17.

134. Autre explication de ce terme russe (znamenie = miracle, nom qu'on aurait donné à ces images de la Vierge à la suite d'un miracle perpétré par l'une d'elles, à Novgorod au XIIe s.) par A. Frolow, in *Rev. ét. slaves*, XXV, 1949, p. 63 et s. Mais cette interprétation ne tient pas compte de la présence de cette formule iconographique en Grèce et dans les pays orthodoxes.

135. Icône russe de style byzantin, fin XIIe s., à la Galerie Tretiakov, Moscou : *Histoire de l'art russe* (russe), œuvre collective sous la direction d'Igor Grabar, II, 1954, p. 117.

136. A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*. Paris, 1928, pl. VI, 3.

137. Exemples : Millet, *Iconographie de l'Évangile*, fig. 8, 33, p. 84, notes 4, 5 (autres exemples).

138. Cf. Frolow, *l. c.*, p. 64, d'après I. Stefanescu, *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie*, etc., Paris, 1930, pl. XXXIV, 1, p. 92-93.

139. Il n'est pas question ici des décorations des coupoles qui figurent Dieu et des saints dans leur séjour paradisiaque : comme tous les personnages sont imaginés au ciel, on pouvait les représenter dans la coupole (exemples : Saint-Georges à Salonique, baptistères de Ravenne).

140. Plus surprenant est le maintien de l'Ascension dans certaines coupoles du XIIe siècle, par exemple à San Marco à Venise. Il s'agit sûrement d'une imitation directe d'un modèle byzantin plus ancien, notamment d'une mosaïque de coupole des Saints-Apôtres, à Constantinople.

141. Études importantes : N. P. Kondakov, *Les miniatures d'un manuscrit grec du psautier du IXe siècle de la collection de A J. Chludov* (en russe), Moscou, 1877. Tikkanen, *Psalterillustrationen im Mittelalter*. Helsinki, 1895. G. Millet, dans André Michel, *Histoire de l'art*,

I, Paris, 1905, p. 225 et s. N. Malicky, in *Seminarium Kondakovianum, 1*, Prague, 1927, p. 49-63 ; le même, in *Mélanges Th. Uspensky*, II, Paris, 1932, p. 235-243 (reflets des usages liturgiques de Sainte-Sophie) ; le même, in *Byzantion* III, p. 123-151. Nous ne citons pas les manuels et ouvrages généraux sur la miniature byzantine, qui tous évidemment signalent les miniatures de ce manuscrit célèbre dont une bonne reproduction en fac-similé a été publiée par M. V. Seepkina, *Miniatury chludovskoj Psaltiri*, Moscou, 1977.

142. Aux ouvrages sur les psautiers illustrés cités p. 365, joindre Brockhaus, *Kunst in den Athos-Klöstern.* Leipzig, I, 1891, p. 177 et s., 197-199. K. Weitzmann, *l. c.*, p. 54-55, fig. 352-364. F. Dölger, *Mönchsland Athos*, Munich, 1942, p. 172. Les illustrations de ce manuscrit n'ont jamais fait l'objet d'une étude monographique. Mais voir les photos et les descriptions dans S. Dufrenne, *Illustrations des psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris, 1966, p. 14 et s.

INDEX

A

B

D

H

I

J

K

L

M

N

S

T

U

V

X, Y, Z

TABLE

Mise en page par Meta-systems
59100 Roubaix

N° d'édition : L.01EBUN000329.N001
Dépôt légal : septembre 2011
Imprimé en Espagne par Novoprint (Barcelone)

ANDRÉ GRABAR
L'iconoclasme byzantin

André Grabar propose une interprétation de l'iconoclasme byzantin (728-843) en étudiant directement les œuvres d'art de l'époque de la persécution des images. La bibliothèque scientifique de l'iconoclasme byzantin est considérable mais néglige les témoignages de l'art et des monuments, œuvres autour desquelles se déroula la querelle des images.

Les fouilles, jointes à l'iconographie des médailles et des sceaux, constituent le répertoire de cet ouvrage et ont permis de reconstituer l'essentiel des faits relatifs à cette période.

L'ouvrage comprend trois parties : un essai sur le problème de l'image religieuse, païenne et chrétienne, avant le commencement des persécutions des icones par les empereurs byzantins (726) ; une partie centrale qui envisage le sort de l'image sacrée pendant les persécutions (726-843) et une troisième partie qui traite des arts religieux byzantins après la fin des persécutions (843).

André Grabar (1896-1990) est un historien de l'art français d'origine russe. Professeur d'archéologie byzantine au Collège de France et membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, il est considéré comme l'un des fondateurs de l'histoire de l'art byzantin au XXe siècle.

En couverture : *Représentation de sainte Marina de Bythinie*, VIIIe siècle apr. J.-C., fresque. Église de la sainte croix, Chypre

Flammarion

Prix France : 15 €
ISBN : 978-2-0812-5672-9
9 782081 256729

11-IX P Création Studio Flammarion

634

ANDRÉ GRABAR

L'iconoclasme byzantin